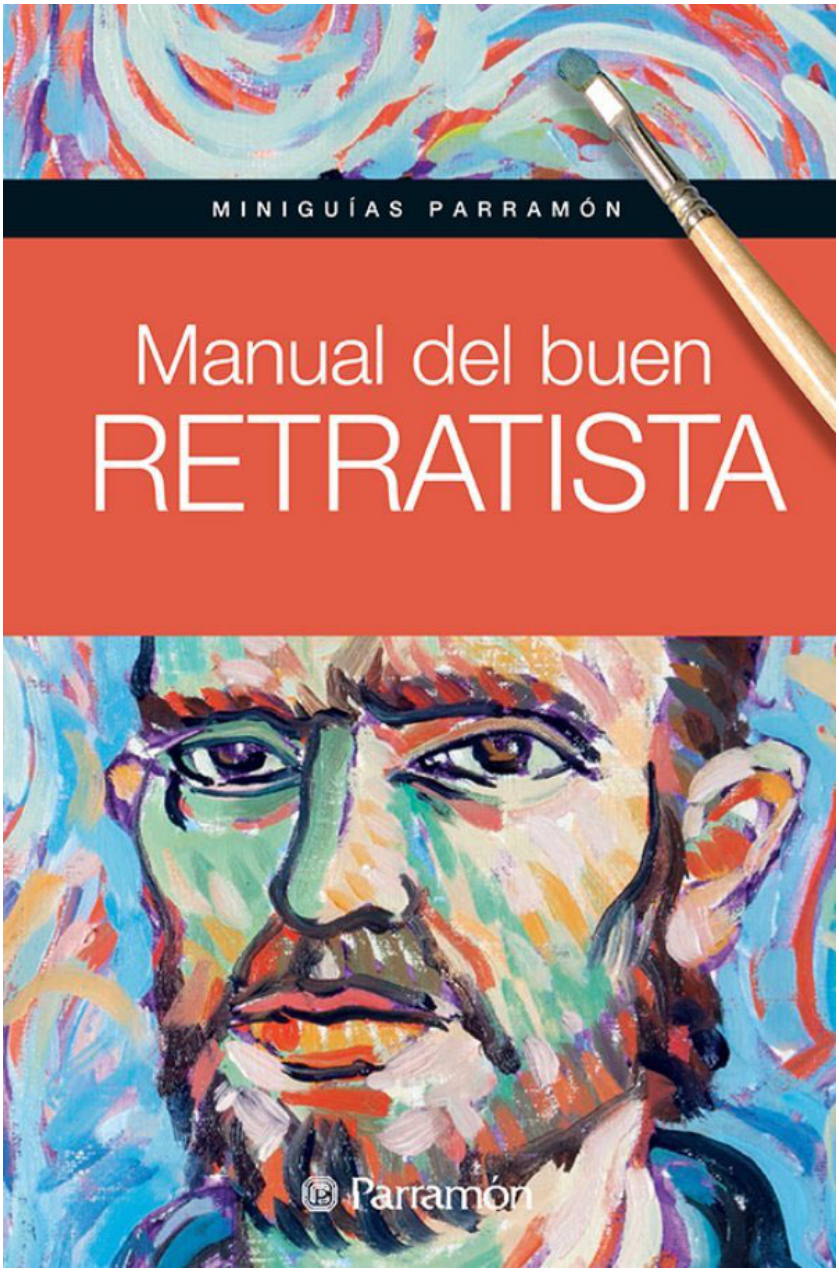
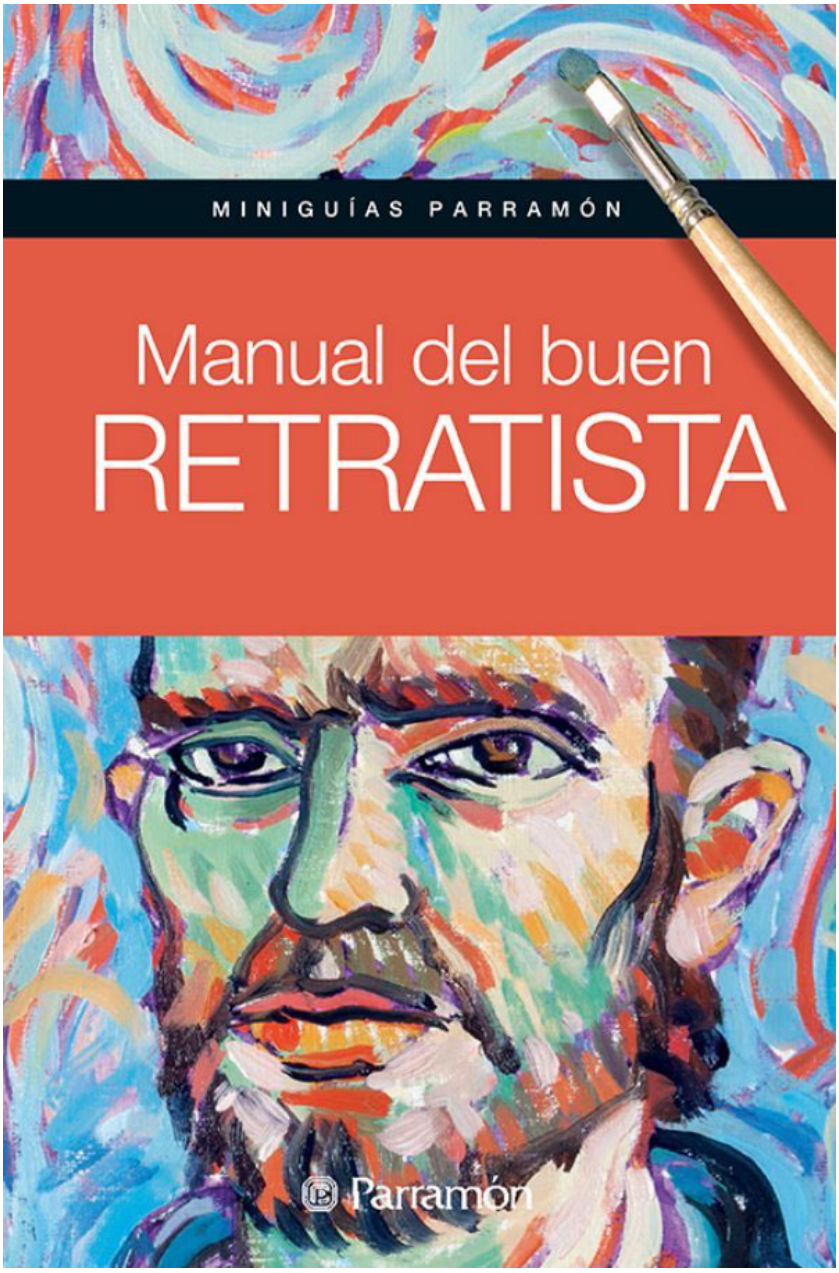
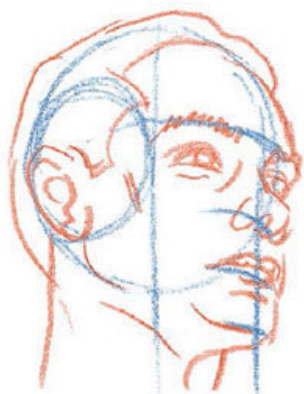

MINIGUÍAS PARRAMÓN
Manual del buen
RETRATISTA
Parramón


MINIGUÍAS PARRAMÓN
Manual del buen
RETRATISTA
Parramón

MINIGUÍAS PARRAMÓN

Manual del buen RETRATISTA



Parramón

Proyecto y realización de Parramón Paidotribo

Dirección editorial: María Fernanda Canal

Edición: Mari Carmen Ramos

Textos: Gabriel Martín Roig

Realización de los ejercicios: Gabriel Martín,

Mercedes Gaspar y Ester Olivé de Puig

Corrección: Roser Pérez

Diseño de la colección: Toni Inglès

Fotografías: Estudi Nos & Soto

Maquetación: Estudi Toni Inglès

Segunda edición

© 2014 ParramónPaidotribo

www.parramon.com

E-mail: parramon@paidotribo.com

Derechos exclusivos de edición para todo el mundo

ISBN: 978-84-342-4041-4

ISBN EPUB: 978-84-342-9954-2

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra mediante cualquier recurso o procedimiento, comprendidos la impresión, la reprografía, el microfi lm, el tratamiento informático o cualquier otro sistema, sin permiso escrito de la editorial.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con

la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

El sumario

Presentación: Crear una semejanza

ESTUDIO DE LA CABEZA Y EL ROSTRO

Forma de la cabeza humana

Proporciones y planteamiento de la cara

Sistema de medidas para la visión frontal

Estudio de la cabeza infantil

Estudio de la cabeza en la vejez

EXPERIMENTEMOS Un niño con lápiz y acuarela

A LA MANERA DE... Jean-Auguste-Dominique Ingres

Los ojos y las cejas

La boca y los labios

La nariz

Las orejas

GLOSARIO DE EFECTOS Captar la expresión

EXPERIMENTEMOS Dos maneras de resolver el pelo

A LA MANERA DE... Berthe Morisot

COMPOSICIÓN Y ENCUADRE

Métodos simplificados de encaje

La posición de la cabeza y la dirección de la mirada

La cabeza de tres cuartos

GLOSARIO DE EFECTOS Selección de la pose

El encuadre y la composición

EXPERIMENTEMOS Retrato de medio cuerpo

Dirección de la luz y sombreado

Valoración del retrato

El fondo del retrato

EXPERIMENTEMOS Autorretrato

REPRESENTACIÓN E INTERPRETACIÓN

Ensayando el parecido

A LA MANERA DE... Hans Holbein el Joven

EXPERIMENTEMOS Una interpretación sintética

Construir las carnaciones

GLOSARIO DE EFECTOS El color carne

El color de las sombras

Indicaciones sobre la indumentaria

EXPERIMENTEMOS Retrato de cuerpo entero

El factor síntesis

Apoyarse en la caricatura

EXPERIMENTEMOS Retrato en interior con claroscuro

A LA MANERA DE... Vincent van Gogh

TITAN
TITAN

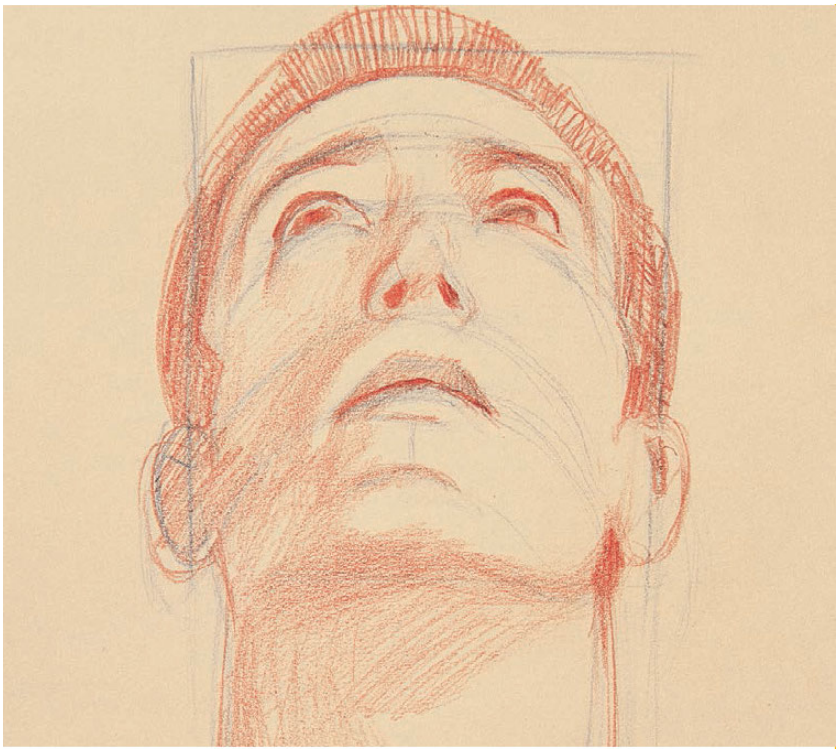
Crear una semejanza

El retrato ocupa, sin duda, uno de los lugares más apasionantes y privilegiados del dibujo y de la pintura. La representación de un retrato es mucho más que la plasmación detallada de unas formas físicas, pues no se trata sólo de representar el rostro de una persona particular, con sus rasgos individuales. Una búsqueda demasiado precipitada del detalle puede limitarlo a una representación muy fría en la que muchos trazos aparecen correctos pero no captan realmente la personalidad del modelo. El éxito de un buen retrato depende de dos componentes básicos: el primero es evidente, lograr el parecido con el retratado; pero no menos importante es conseguir también una interpretación, es decir, tratar los rasgos para que aporten carácter y nos descubran el mundo interior del modelo.

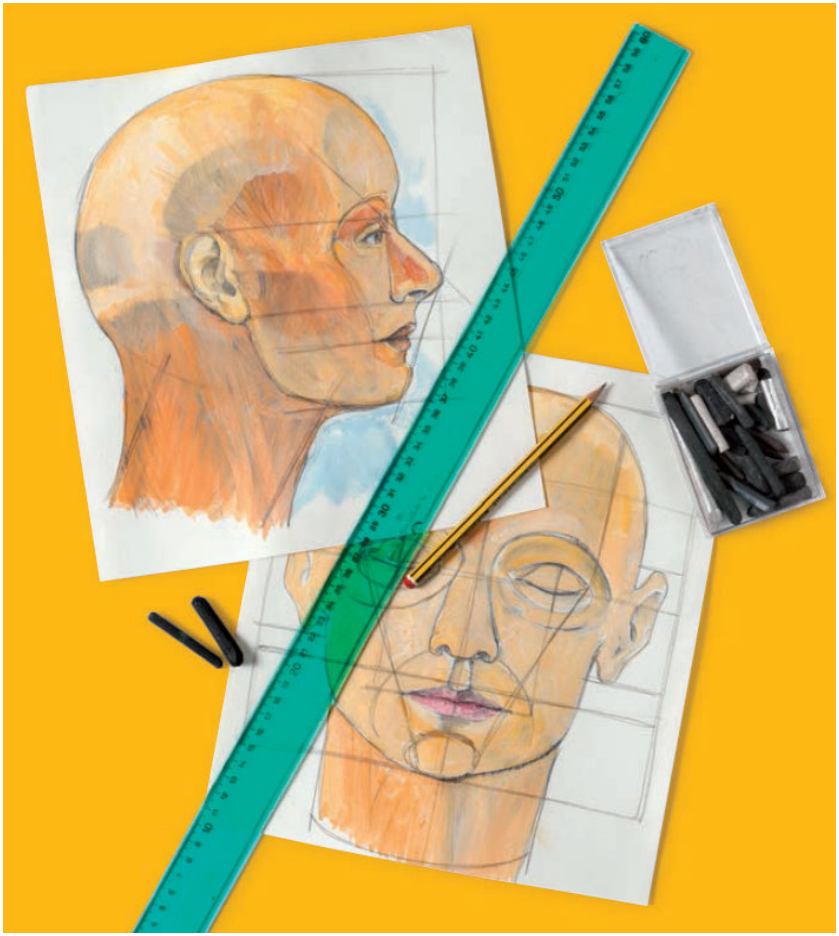
Los problemas básicos con que se encuentra el artista al representar un retrato se refieren al dibujo proporcionado de la cabeza, la definición de los rasgos faciales, y sobre todo la identificación de aquellas características que hacen reconocible a la persona de forma inmediata. Conseguir esto último es lo más complicado, no obstante, en este libro se muestran algunos esquemas que facilitan su comprensión y fácil desarrollo.

Primero se dibuja la cabeza con formas muy elementales para progresar de manera firme y segura. Todos los componentes del rostro deben encajar con unas normas perfectamente definidas, aunque una vez que el dibujo esté algo avanzado dichas normas variarán en función del modelo, observando los rasgos con mayor detenimiento para identificar sus particularidades y sus desproporciones. En todos los individuos se esconde una caricatura que es preciso encontrar. Para ello, el pintor debe ser buen fisionomista y captar esas variaciones que distancian la representación del retratado de una cabeza estándar, basada en el canon clásico de proporciones.

Para representar correctamente un retrato no es suficiente con conocer bien la teoría del dibujo. La seguridad en la pincelada y la certeza de la representación dependen de una observación minuciosa y de la práctica constante. Al trabajar el retrato con frecuencia, se educa una memoria visual sobre las formas físicas, los rasgos y expresiones faciales en diferentes situaciones. El traslado de toda esta información al soporte es más fácil y ágil cuanto más se practica.



Para construir un buen retrato hay que ir de lo general a lo particular. Primero se esboza la estructura básica de la cabeza, se identifican la forma, las zonas más prominentes y se estudia la relación de proporciones entre las distintas masas. Cuando estas medidas generales son correctas se abordan los detalles más minuciosos, aquellos con los que se pretende captar la semejanza del retratado. Pero hay que aprender a dibujar previamente la estructura de la cabeza y del rostro, esto es algo fundamental para los principiantes, pues sólo así adquirirán un conocimiento eficaz y sólido que les asegure un buen dibujo. En este apartado se propone estudiar unos modelos prácticos de validez general. Los casos particulares pueden comprenderse mejor si existe un modelo que los justifique y los haga comprensibles.



EL TEMA

Forma de la cabeza humana

Las cabezas, por muy distintas que sean en cuanto a forma o expresión, tienen una base común: la forma de un óvalo. Es preciso partir de esta forma básica para llegar a un estudio más preciso de su volumen, y lograr así un retrato verdaderamente parecido al modelo. Una mirada general a los elementos básicos de la cabeza humana es suficiente para conocer su estructura y establecer una primera distribución de las facciones.

La cabeza presenta una forma oval que muestra una esfera regular en la parte superior y mayor estrechez en la zona inferior.

La forma de la cabeza puede resumirse en un óvalo. Esta forma geométrica simple es la referencia básica, el punto de partida.

Se traza un eje que recorre la cara de arriba abajo y la situación de los rasgos, prestando atención a la distancia que hay entre ellos.

Forma de la cabeza y ángulo facial

En una cabeza vista de frente, el carácter de la fisionomía se expresa primero por la forma de la cabeza, que según el modelo puede presentar una tendencia triangular, ovalada, alargada o

redonda. Luego hay que prestar atención a los rasgos sobresalientes: cuello largo, ojos pequeños o grandes, vivos o apagados, redondos o rasgados, nariz puntiaguda, levantada, frente abombada o baja.

La primera síntesis

La primera representación de la cabeza debe ser muy elemental, hay que dejar resuelta su estructura con un dibujo muy simple. Este dibujo preliminar se empieza con un óvalo, con el que se representa sintéticamente el cráneo, que se divide en dos con una línea medianera, llamada eje central, y luego se trazan otras líneas horizontales que señalan el emplazamiento de los ojos, la nariz y la boca. Así se descubre que en casi todas las cabezas los ojos se sitúan casi en el medio de su altura, y si el cabello es muy abundante, éste y la frente ocupan casi toda la mitad superior.

1

2

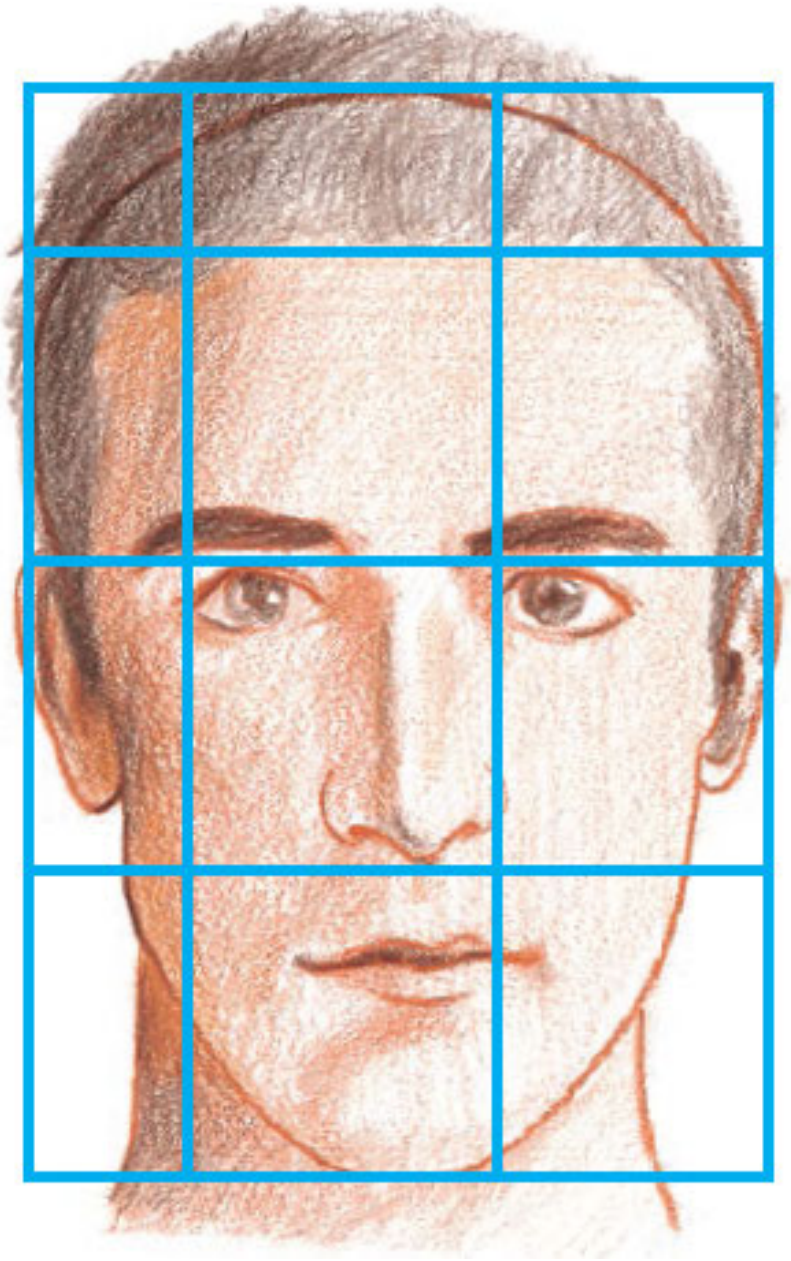
He aquí otro ejemplo realizado a lápiz. Se divide el óvalo inicial con dos ejes curvos que se adaptan a la redondez de la cabeza (1), luego se marca la posición de los ojos, la nariz y la boca (2). Por último, se definen las facciones (3).

Este sencillo esquema ha permitido localizar claramente la posición de cada uno de los elementos faciales que configuran el rostro.

EL TEMA

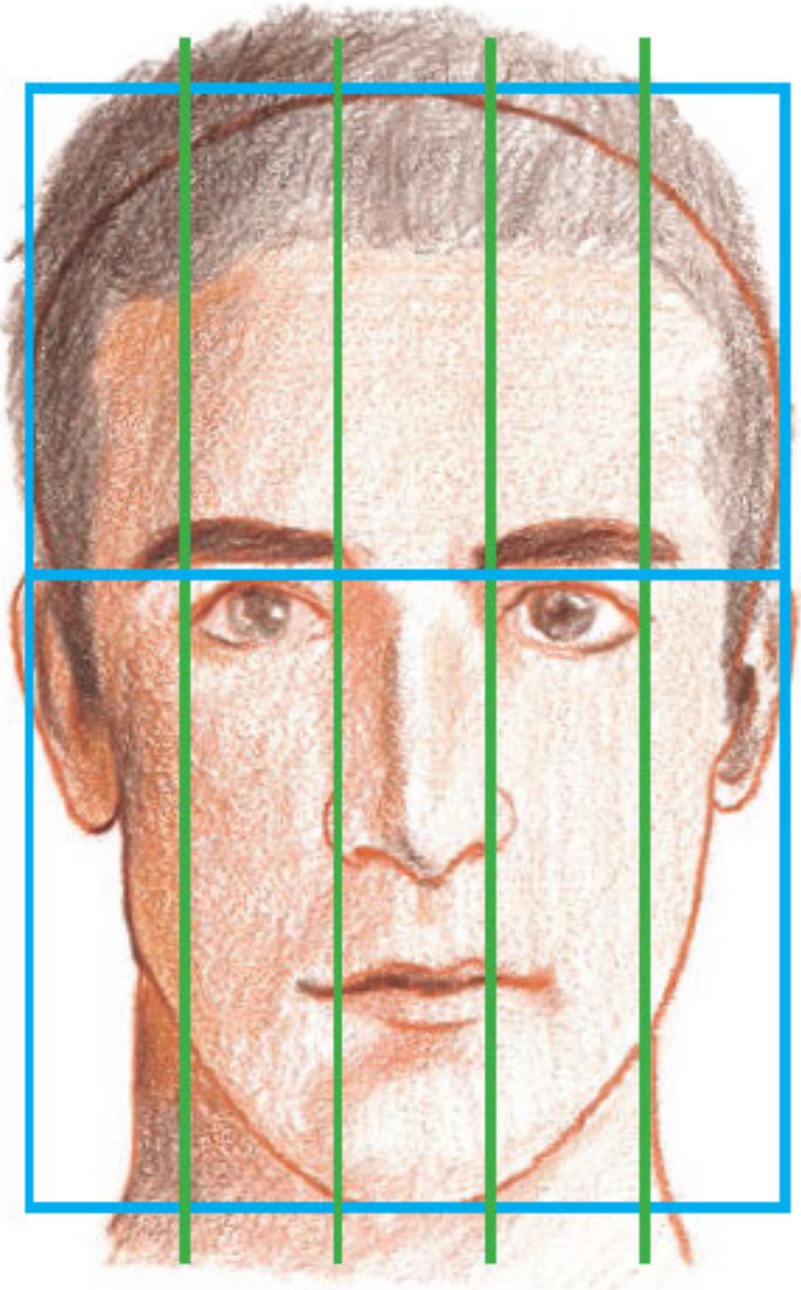
Proporciones y planteamiento de la cara

Uno de los capítulos clásicos en el estudio de la cabeza humana corresponde a las proporciones. La construcción de la cabeza entendida como un volumen resulta sencilla si se siguen los parámetros de proporción que ofrece su estudio anatómico, el cual ofrece soluciones para fijar las relaciones de tamaño entre distintas partes del rostro y conseguir un equilibrio armónico. El estudio de la estructura de la cabeza humana proporciona una visión científica de su fisionomía.



La cabeza vista de frente se puede dividir en tres módulos y medio de altura, en tanto que su anchura es igual a dos módulos y

medio.



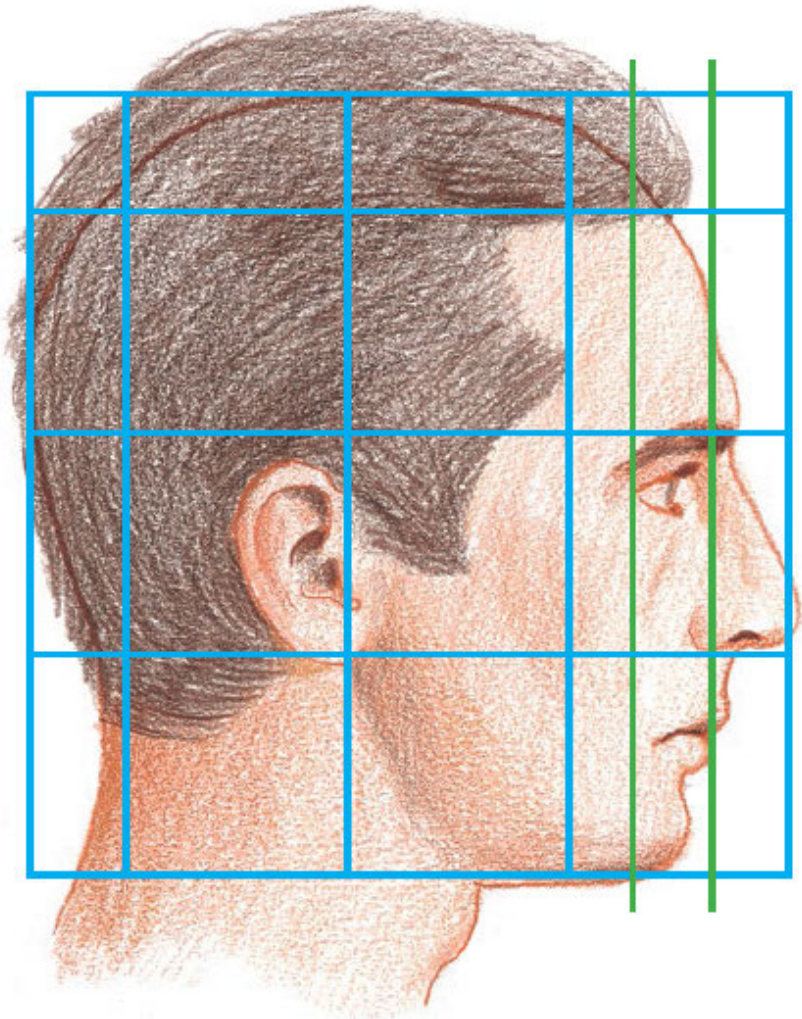
La anchura de los ojos equivale, aproximadamente, a medio módulo. La distancia que separa un ojo del otro se corresponde con la anchura del ojo.

Estructura y proporciones

El canon de la cabeza humana en vista frontal es igual a tres veces y media el largo de la frente (del nacimiento del pelo a las cejas) por dos módulos y medio de anchura. Dividiendo el módulo inferior en dos mitades, se obtiene el perfil inferior de la boca. El tamaño de los ojos es igual al espacio que hay entre ellos, el ancho de la nariz. La cabeza de perfil es más redondeada y puede encajarse en un cuadrado de tres módulos y medio de lado. Las mismas divisiones horizontales aplicadas en la cabeza vista de frente coinciden en la de perfil, teniendo en cuenta que son módulos de idéntica dimensión a los utilizados para encajar la cabeza en vista frontal.

Esquemas geométricos

El canon clásico suele recurrir a la relación matemática entre las distintas partes del rostro, sin embargo, en la actualidad, se emplean esquemas geométricos simples. El trabajo de construcción con formas geométricas puede completarse con un ligero sombreado, que se asemeja al de una forma poliédrica donde se produce una gradación tonal de color carne. Los planos más expuestos a la luz aparecen de un color rosado claro, mientras que los opuestos son de un marrón oscuro. Lógicamente, la zona del cabello será de un color distinto al de la cara y las oquedades como los ojos y el perfil de la nariz aparecerán más oscuras.



La cabeza vista de perfil forma un cuadrado perfecto de tres módulos y medio de altura y anchura. Las divisiones modulares facilitan la ubicación de la oreja, los ojos y la boca.

Otra manera de estructurar la cabeza es a partir de formas volumétricas regulares, es decir, planos geométricos superpuestos cuyo tono se aclara u oscurece según sea su grado de exposición a la luz.

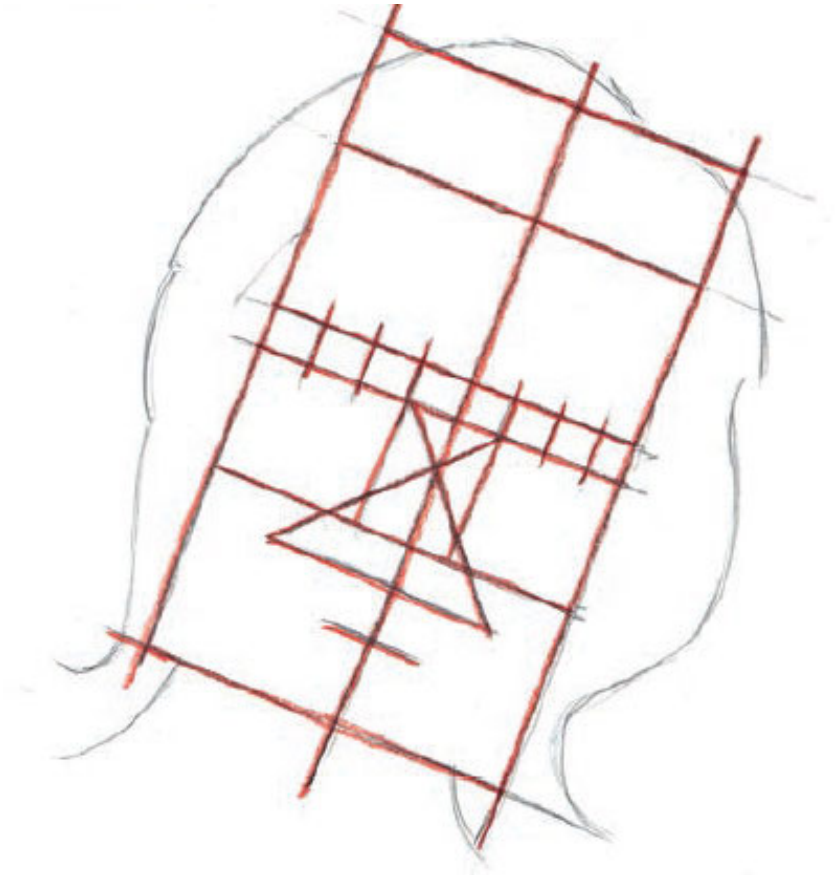
EL TEMA

Sistema de medidas para la visión frontal

En este apartado se pone en práctica un sencillo sistema de medidas que permite situar, de manera muy sencilla y proporcionada, los distintos elementos faciales cuando se tiene una visión completamente frontal del modelo. Para comprender su aplicación, se toma una fotografía del personaje que se quiere retratar. Luego, sobre el papel o la tela se dibuja el armazón o esquema geométrico que a continuación se propone.

Cuando el modelo ofrece una visión frontal, un armazón geométrico resulta de gran ayuda para situar los elementos faciales de manera proporcionada, armónica y simétrica.

Cada ojo ocupa los dos segmentos centrales, y la nariz y la longitud de la boca se consiguen cruzando dos rectas diagonales. Se procura hacer coincidir los elementos faciales con las medidas que proporciona el armazón.



Si la cabeza está inclinada el eje de simetría del rostro también deberá estarlo. Su altura es de tres partes y media, mientras que las dos rectas paralelas que señalan los ojos se dividen en ocho partes.

Desarrollo del esquema

Se trata de construir la cara a partir de unas formas geométricas simples y líneas entrecruzadas que tratan de dar coherencia a las proporciones del rostro. Se dibuja un rectángulo formado por dos

cuadrados que se dividen por la mitad de arriba abajo para establecer el eje de simetría; hay que fijarse en que la cabeza no está totalmente vertical sino que se inclina unos grados a la derecha. Se divide la altura del rectángulo en tres partes y media. Las dos rectas paralelas se sitúan a la altura de los ojos y se dividen en ocho partes iguales. Los dos segmentos centrales de esta divisoria señalan la anchura de la nariz, por lo que se proyectarán un par de rectas perpendiculares. Desde los puntos donde estas rectas convergen con la divisoria del rectángulo se trazan dos líneas cruzadas en forma de aspa que sirven para señalar las fosas nasales y la anchura de la boca.

Del esquema al dibujo

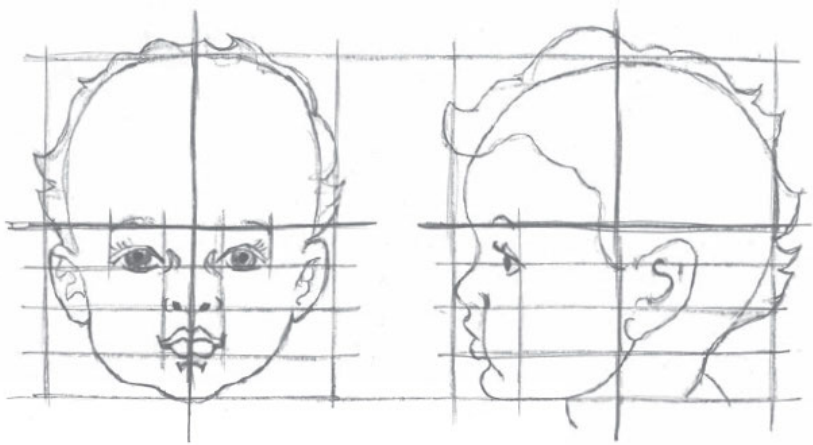
Sobre el esquema geométrico se puede empezar a dibujar. La división superior del rectángulo señala el nacimiento del cabello, allí donde termina la frente. Las ocho divisiones horizontales a la altura de los ojos permiten delimitar la longitud de cada uno de ellos y construir su parte interna. Se encajan las fosas nasales de la nariz con una sencilla curva y la longitud de la boca en la base del triángulo previamente proyectado. Cuidado, estas medidas no siempre encajan de manera exacta, no todas las caras son ideales y perfectas, pero ayudan a que un retrato visto de frente aparezca bien proporcionado desde el principio.

En esta última fase prima el dibujo por encima del esquema geométrico. Se trata ahora de modificar alguna forma, algún detalle para mejorar el parecido con el retratado, aunque esto signifique salirse del esquema preliminar.

EL TEMA

Estudio de la cabeza infantil

El retrato infantil difiere considerablemente del de un adulto. La forma de la cara de un niño no presenta facciones duras, su contorno es más redondeado, el tamaño de la cabeza es grande si se compara con el resto del cuerpo, la nariz es chata, los pómulos y la barbilla son menos prominentes, la complexión de las extremidades es más rechoncha y las manos son más cortas y redondeadas.



La cabeza infantil no está supeditada al canon clásico de proporciones de la cabeza del adulto sino que tiene su propia relación de medidas, que va modificándose con la edad. He aquí un ejemplo de un niño de 1 o 2 años.

El rostro de una niña es dulce, predominando la nariz chata y los ojos grandes. Las sombras deben modelarse con gran suavidad, sin contrastes bruscos.

El rostro infantil

El niño tiene la cabeza mucho más grande en comparación con el cuerpo y su forma es muy redondeada. El rostro también presenta notables diferencias morfológicas con respecto al adulto. La frente es alta, despejada y a veces incluso algo más redondeada y prominente. Los ojos son grandes en comparación con la cara, la

distancia que existe entre ellos es superior a la de una persona adulta. Las orejas, aunque proporcionalmente de mayor tamaño, se hallan más abajo. La nariz es chata, los orificios nasales son más visibles y la barbilla es redondeada y poco prominente. La boca es pequeña y carnosa, las mejillas sonrosadas y redondeadas.

La preadolescencia

Cuando el niño llega a la preadolescencia, su rostro presenta mayor similitud con los rasgos de un adulto. A pesar de esto las cejas, las orejas y los ojos están todavía bajos, lo que significa que la línea de los ojos no ocupa aún el centro de la cabeza. La cara resulta más alargada como consecuencia del desarrollo de la mandíbula, aunque el contorno se muestra poco anguloso, y sigue ofreciendo una apariencia general redondeada. Las cejas son más pobladas mientras que la línea del cuero cabelludo que invade la frente ha crecido notablemente e invade parte de la frente.

Cuando se retrata a un niño hay que considerar sobre todo el gran tamaño de sus ojos; hay que marcar bien su perfil para darles más fuerza.

En la adolescencia, la cabeza del niño se va alargando y la mandíbula se hace más prominente; sin embargo, las facciones siguen siendo suaves y redondeadas.

EL TEMA

Estudio de la cabeza en la vejez

La representación de personas ancianas ofrece mayores posibilidades artísticas que el retrato de cualquier otra edad. Esto se debe a que elementos faciales como la nariz y las orejas son de mayor tamaño, y por lo tanto, más prominentes; las facciones están mucho más marcadas, y presentan puntos de referencia más evidentes que facilitan el dibujo y la construcción del rostro.

El rostro de un anciano es un tema muy interesante, ya que permite dar mayor expresividad y carácter al personaje representado.

El retrato de una anciana se caracteriza por un mayor hundimiento de la órbita ocular, la caída de los párpados y una mayor evidencia de los huesos del cráneo, sobre todo en los

pómulos.

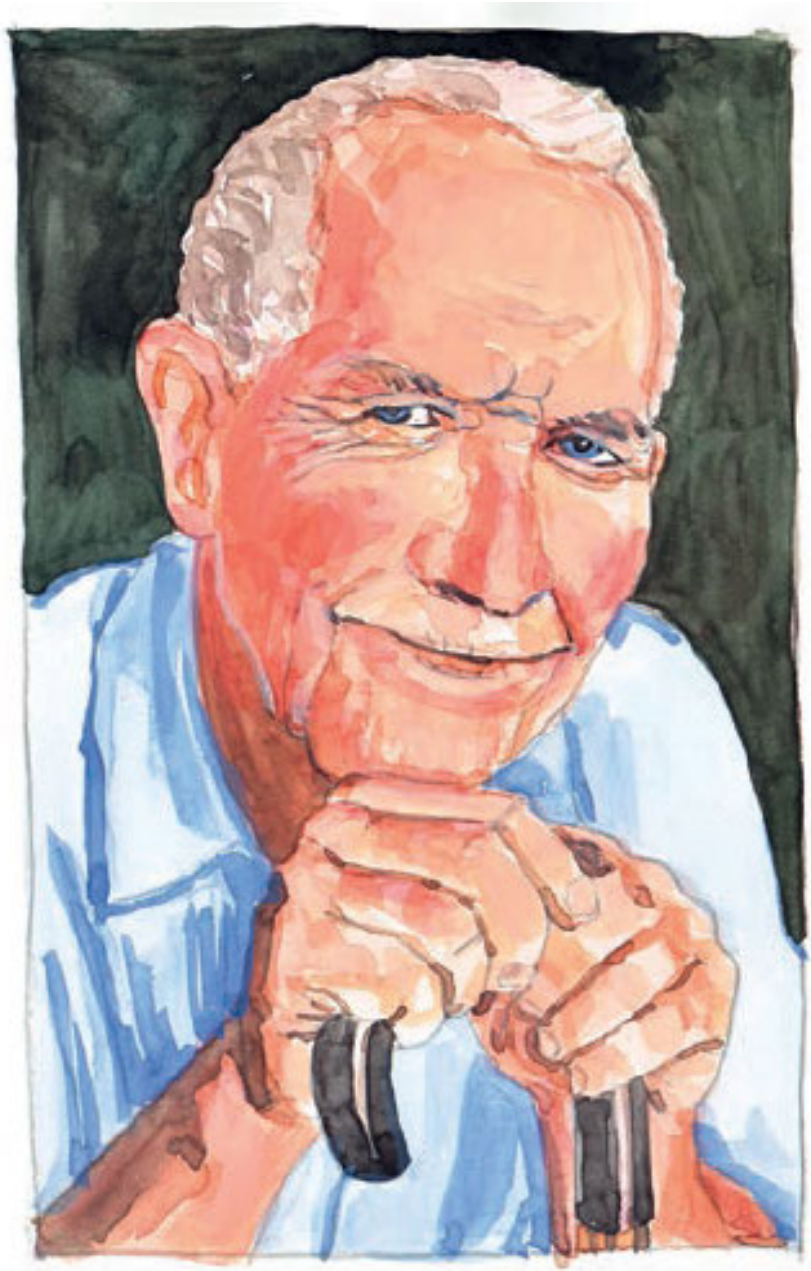
Particularidades físicas

La representación de la vejez se ajusta al canon clásico, pero tiene algunas particularidades físicas que conviene no pasar por alto: una frente más despejada por la propensión a la calvicie, una mayor evidencia del relieve subcutáneo en el cráneo, mayor angulosidad en las sienes, hundimiento de los globos oculares, flacidez de la piel y bolsas debajo de la barbilla y pómulos de relieve acentuado; las arrugas son lo que más influye en la expresión. Todos estos elementos hacen del retrato del anciano una experiencia cercana a la caricatura.

Las arrugas

Al envejecer, la piel pierde elasticidad y se hunde o descuelga de la cara cediendo a la gravedad. Parece como si los huesos se encontraran más cerca de la superficie. La textura rugosa y flácida de la piel genera numerosas arrugas en la frente, alrededor de los ojos y de la boca y en el cuello, justo debajo de la mandíbula. Cada arruga debe entenderse como micropliegues que generan una sombra, y deben tratarse con detalle, aplicando un suave grisado en aquellas que son más evidentes.

Las arrugas son micropliegues que se hacen evidentes alrededor de los ojos, en torno a la boca, en la parte inferior de las mejillas y debajo del cuello.



Los retratos de personajes de edad avanzada son los más fáciles de

hacer para un principiante, ya que ofrecen muchas más referencias para caracterizarlos que los rostros infantiles o de adultos.

EXPERIMENTEMOS

Un niño con lápiz y acuarela

Para poner en práctica lo estudiado en apartados anteriores, a continuación, por medio de un ejercicio muy sencillo se retrata el rostro de un niño de apenas un año de edad. Conviene fijarse en todas las características antes descritas al realizar el dibujo previo a lápiz (cabeza redondeada, ojos grandes…), y acompañarlo después de una correcta construcción de las carnaciones y del vestido de la figura. Aquí, la técnica empleada es la acuarela.

El modelo apenas cuenta con un año de edad. La relación de luces y sombras y la mirada fijada en el espectador le proporciona una gran fuerza visual.

1

1. Con un lápiz de grafito se dibuja la cabeza muy redondeada. Los ojos son grandes, la nariz poco prominente y la boca pequeña y delicada. Se traza una línea continua, delgada y sin quiebros ni angulosidades.

2

2. El brillo de los ojos se reserva previamente efectuando un trazo breve con un lápiz graso que rechazará la aguada. Es fundamental conseguir una mirada dulce y tierna.

3

3. Con una primera aguada azul y violeta se pinta el babero. El rostro se soluciona con una mezcla de siena algo matizado con violeta en la mitad sombreada y un siena muy aguado sobre las carnaciones iluminadas.

CABEZA REDONDEADA, OJOS GRANDES...

4. Sobre seco, y con un pincel más fino, se trata la textura del pelo, resaltando los mechones más oscuros. Se aplica una primera aguada en los ojos y los labios, y se resalta el volumen de la nariz y la sombra de debajo de los ojos.

5

5. Se van añadiendo nuevas aguadas sobre las anteriores para oscurecer el iris de los ojos, se aplica una mayor variedad de matices en la piel y se detalla el babero. Con gris de Payne se pinta el fondo, que aparece cubierto con manchas simples, sin

concretar.

A LA MANERA DE…

Jean-Auguste- Dominique Ingres (1780-1867)

Debe su fama a su extraordinario rango como retratista, pues de hecho, todos los grandes personajes del siglo XIX francés fueron inmortalizados al óleo por él. Los retratos con lápiz de grafito, en cambio, realizados para complacer a amigos, parientes y conocidos, no estaban destinados al gran público. En estas obras de pequeño formato se identifican dos rasgos que se mantienen como una constante estética de su estilo: el primero, la intensidad formal de la línea para perfilar y sintetizar en un solo rasgo la silueta del modelo; y el segundo, el suave modelado del rostro que recuerda las estatuas antiguas de mármol.

Ingres nació en 1780 en la ciudad francesa de Montauban y es uno de los últimos grandes artistas del neoclasicismo francés.

Retrato de Mme. Poussielgue, 1834.

En este dibujo, Ingres muestra una mayor fascinación por la cara de la retratada, que aparece más trabajada que el resto del cuerpo, resuelto mucho más esbozado. El vestido se define con un múltiple juego de líneas finas, ornamentales y ondulantes. Cuanto más simples son las líneas y las formas, más belleza y fuerza adquiere la prenda. El

sombreado del rostro se consigue efectuando repetidas pasadas con el lápiz, creando un degradado que no evidencia los trazos de la punta del grafito.

1. En el siguiente ejercicio se realiza un retrato con lápiz de grafito inspirado en la manera de trabajar de Ingres: se opta por un contorneado lineal muy cuidado para dar mayor relevancia al modelado de las sombras del rostro.

2. Tras encajar las proporciones generales de la figura se subrayan con una línea el contorno del rostro y los elementos faciales. El trazo es muy delicado en las zonas iluminadas, e intenso en las sombreadas.

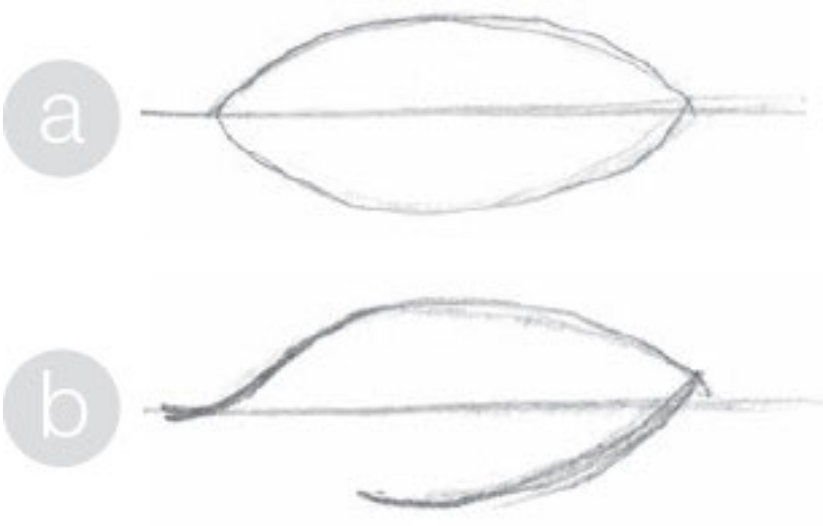
3. El modelado de las carnaciones se soluciona con degradados que explican el volumen, y en los que casi desaparece el trazo del lápiz. El contorno de la boca, la nariz y los ojos se repasa con líneas más gruesas y oscuras, igual que el pelo.

4. Se concluye el modelado de la cabeza con todos los elementos faciales sumamente detallados. Las sombras de la piel son muy suaves mientras que el pelo evidencia los trazos curvos y fuertes que destacan la textura de los mechones. El resto del cuerpo apenas aparece indicado con una línea fina.

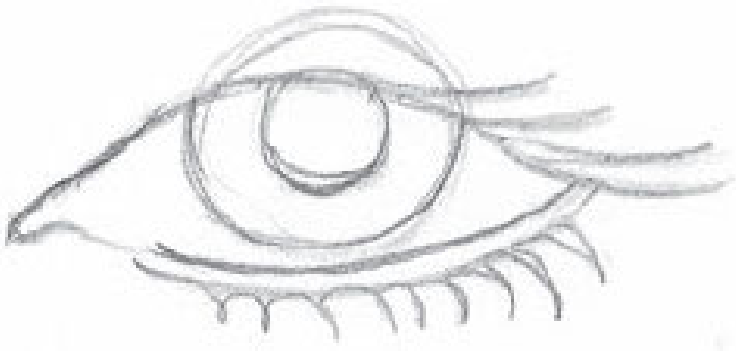
EL TEMA

Los ojos y las cejas

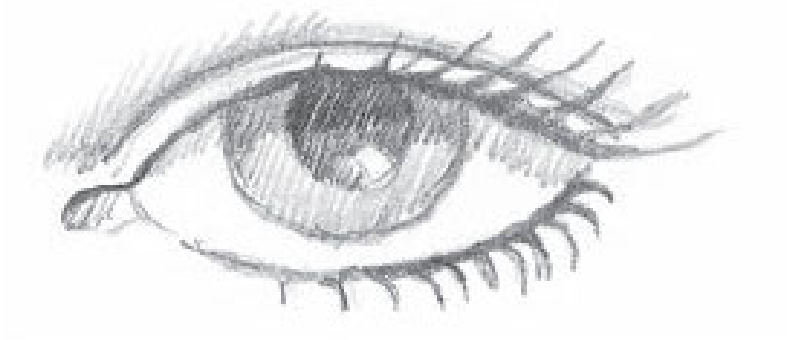
Antes de detallar el dibujo completo de la cabeza, es imprescindible estudiar el rostro y conocer bien sus formas en diferentes vistas: los ojos y su iris, la forma de la nariz, la boca y las orejas. Existen cuatro elementos básicos: los ojos, la nariz, la boca y las orejas. Hay que adiestrarse en la representación de cada uno de ellos, empezando por los ojos, que es donde reside la fuerza expresiva del retrato.



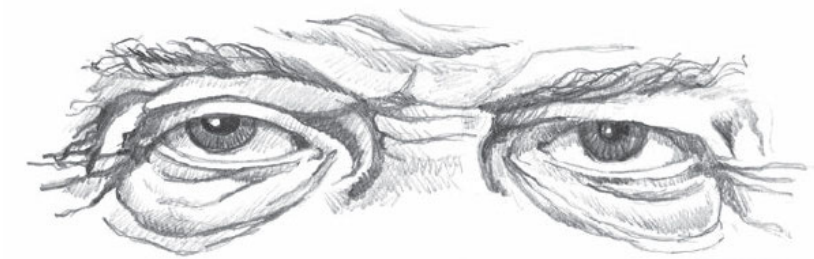
El ojo tiende a representarse de manera muy simétrica (a). Sin embargo, muestra una forma más curvada en la parte superior que en la inferior (b).



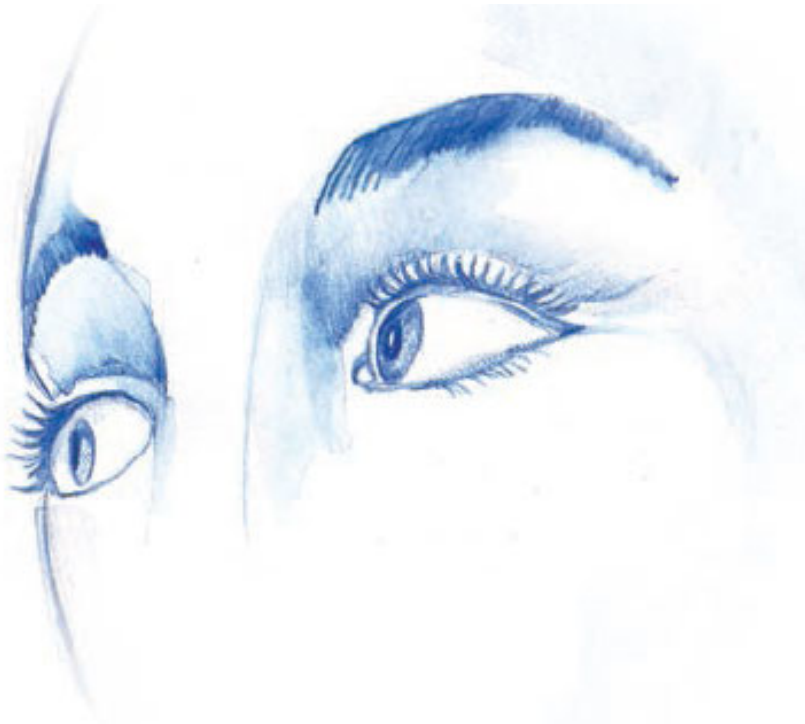
El iris que queda parcialmente oculto por el párpado.



Las pestañas aparecen desplazadas hacia la mitad exterior del ojo.



Los ojos y la mirada que de ellos se desprende son los principales elementos expresivos del retrato, ya que contienen la personalidad del retratado.



La correcta representación de la mirada depende de la perfecta coordinación entre ambos ojos.

Situación de los ojos

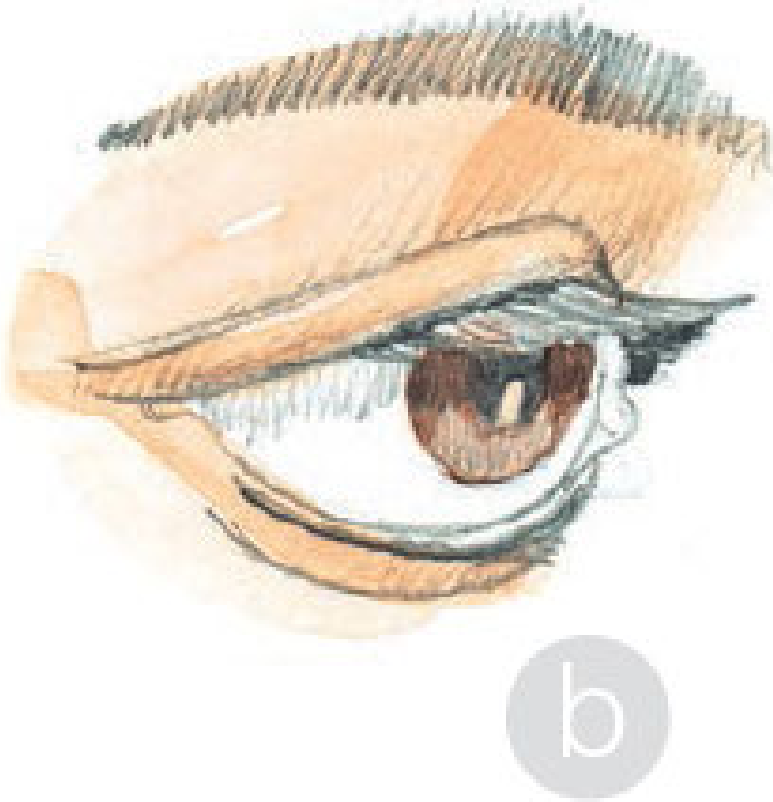
Los ojos son un imán que atrae la atención del espectador, son un elemento clave en la comunicación y deben tener un papel central en los retratos. Se hallan en el centro de la cabeza, alineados simétricamente. Cuando se dibujan, hay que considerar

espacialmente la distancia entre los ojos y el contorno de la nariz, una distancia que siempre es igual a la longitud del ojo. El error más corriente que cometen los principiantes es situar los ojos demasiado cerca de la nariz, y este desencaje puede desequilibrar otros elementos faciales y estropear el dibujo.

Globo ocular, párpados y cejas

Los ojos son esféricos, se mueven en perfecta coordinación y en el mismo sentido. Cuando la esfera ocular gira, el iris deja de verse redondo y presenta una forma ovalada. Tanto los párpados como las cejas son elementos accesorios que revisten el globo ocular. La curva del párpado superior es más pronunciada que la del inferior, mucho más suave. Las pestañas de ambos párpados no recorren completamente su perímetro sino que aparecen desplazadas hacia el exterior del ojo, siendo más largas y abundantes en el párpado superior que en el inferior. Las cejas están situadas en la cresta superior de la cavidad orbitaria y su forma tiende a reproducir la forma curvada de esa cresta. Son más pobladas y prominentes en el hombre y más finas y curvadas en la mujer.

En el ojo visto de frente, el iris se muestra completamente circular. (a)



En una visión de tres cuartos, la forma esférica del ojo se evidencia más y la forma circular del iris se ovala. (b)

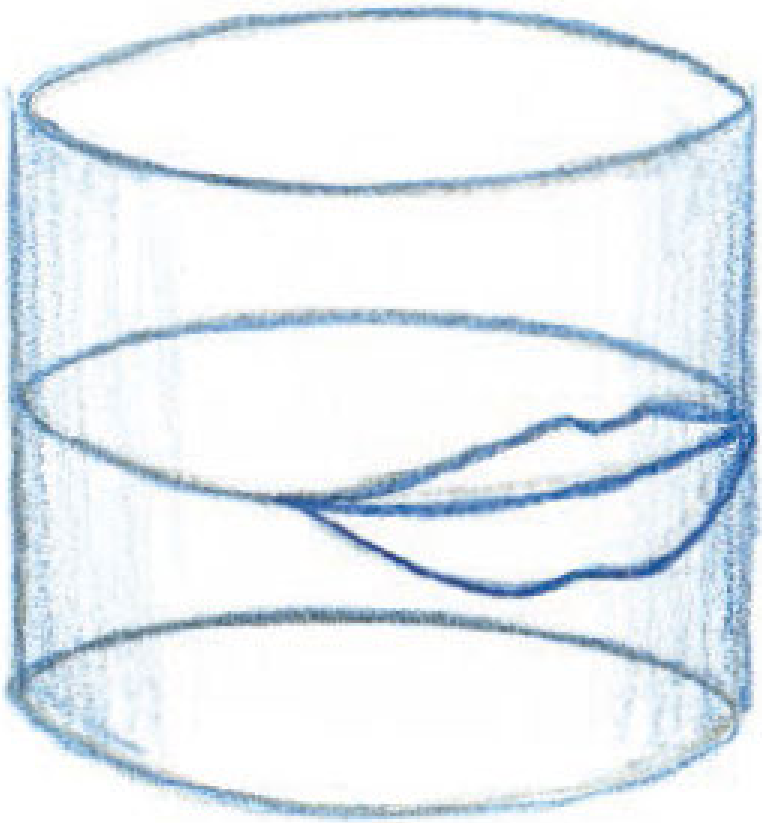
En una visión de perfil, el iris se representa claramente con una elipse. (c)

Incluso con los ojos cerrados, los párpados no pueden ocultar la forma esférica de éstos.

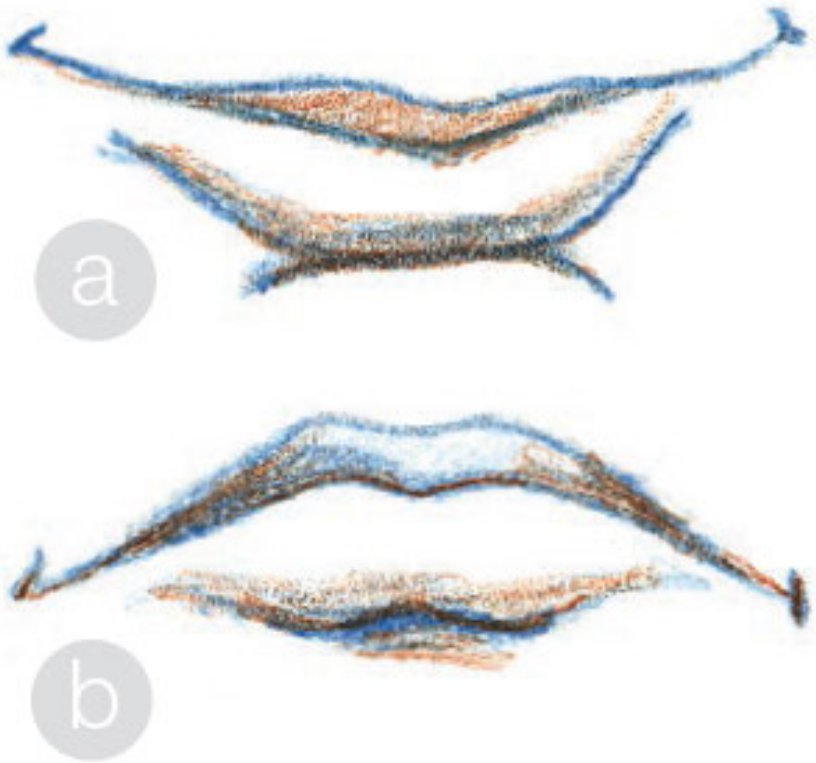
EL TEMA

La boca y los labios

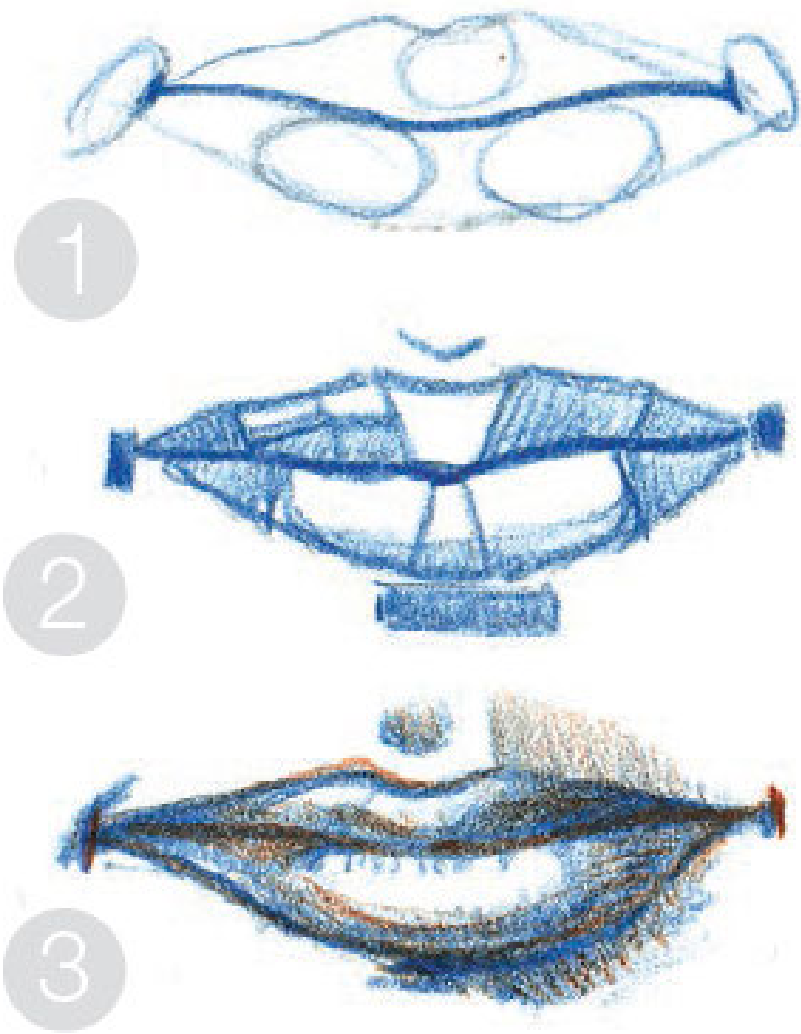
La boca, junto con los ojos, es una de las partes más expresivas del rostro. A pesar de su aparente sencillez, su dibujo es algo complejo, pues los labios no se pueden representar con una simple línea recta, y además sus músculos pueden darle una apariencia extremadamente compleja, según sea la expresión facial. Las indicaciones que figuran en este apartado son especialmente importantes, pues ayudan a situar y definir estos elementos desde cualquier punto de vista.



La boca se dispone sobre una superficie cilíndrica, de ahí que adopte una forma curvada sobre la cara.



La comisura de los labios marca la curvatura del rostro en una visión frontal (a). La curvatura se mantiene a pesar de variar en punto de vista, vistos desde abajo (b).



Un esquema sencillo para aprender a dibujar los labios: una línea curva y unos pocos círculos determinan su forma (1). Los distintos planos se resuelven con formas geométricas que tratan de definir su volumen (2). Los pasos anteriores culminan con el dibujo definitivo y el sombreado (3).

El dibujo de la boca

En una vista frontal, la simetría de la boca es muy importante. Al dibujarla, hay que calcular su longitud tomando como referencia la longitud de la nariz. Primero se marca el eje central donde debe alinearse la boca y luego se fija el punto donde termina, en relación con el rabillo del ojo. Se observa la línea central de la boca y se dibuja una curva exacta, la cual es muy importante para captar la expresión del modelo. Si está cerrada se resuelve primero la línea curvada que forma la comisura. Acto seguido, se completan los bordes superior e inferior de los labios con una línea ligera, ya que no se trata de bordes o contornos fuertes.

Los labios

El labio superior está definido por un pliegue en su parte central y por ser algo más alargado que el inferior. El labio inferior es más corto, carnoso y redondeado. Al dibujar los labios del natural, se comprueba que existen diferentes tipos: gruesos, finos, anchos, delgados, carnosos, voluptuosos; este fenómeno se acusa sobre todo en el rostro femenino.

Al pintar, es importante acentuar la diferencia tonal que existe entre el labio superior y el inferior. El superior, en condiciones de luz normales, está siempre más en sombra que el inferior. El contorno de la base del labio inferior se hace visible debido a la sombra que proyecta sobre la barbilla.

Existen diversos tipos de labios, más variados sobre todo en el género femenino. En este caso, se muestra una boca con labios delgados.

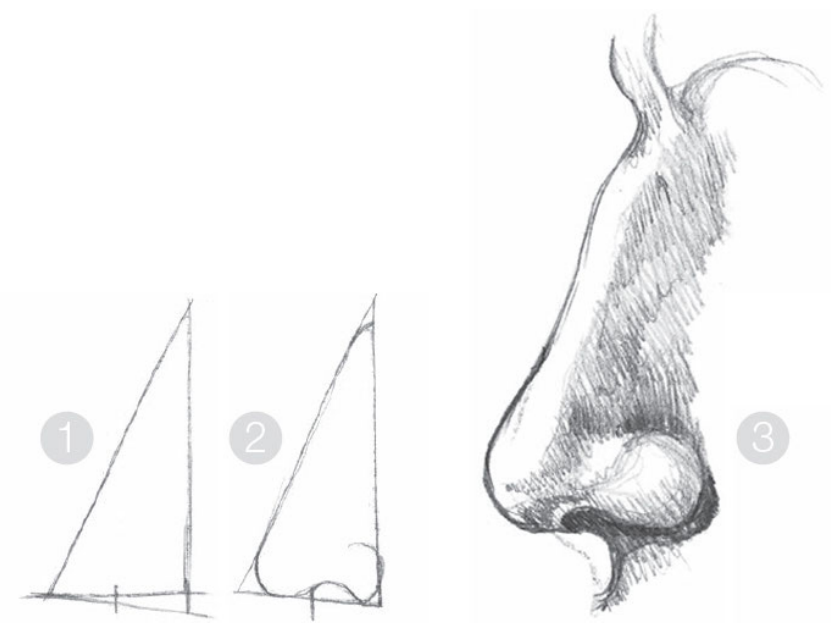
Aquí, el labio superior es más curvo, y el inferior, más redondeado y carnoso.

El labio superior suele ser más sombreado que el inferior, que se define gracias a la sombra que se proyecta sobre la barbilla.

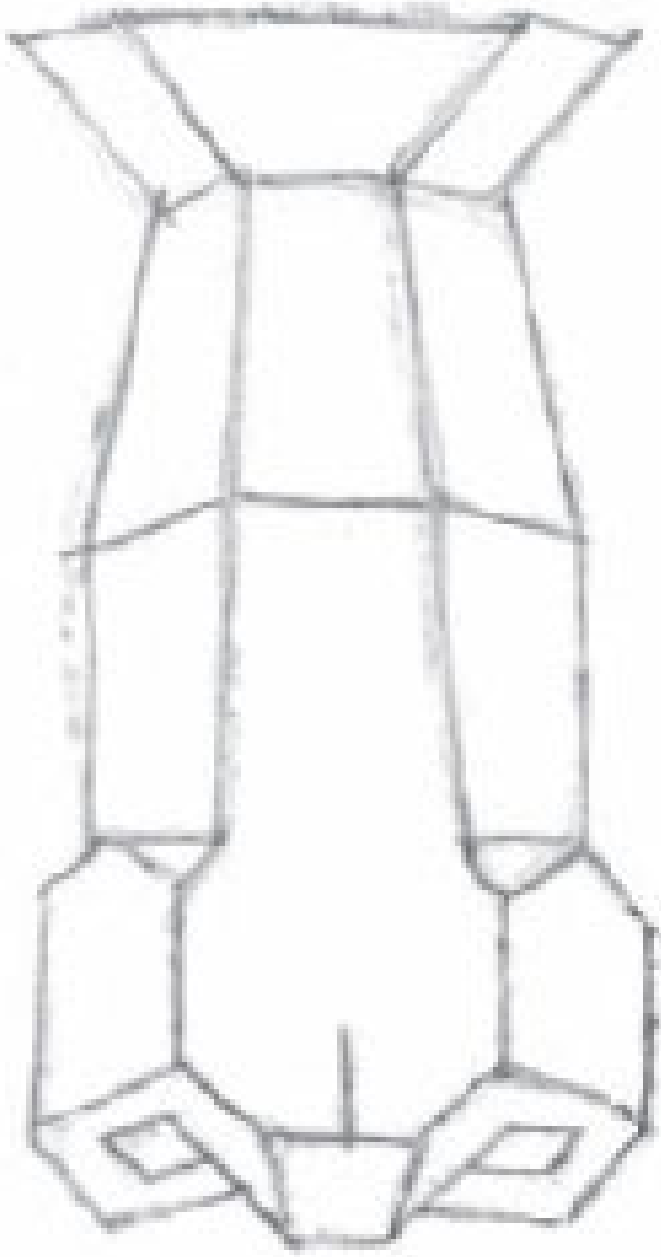
EL TEMA

La nariz

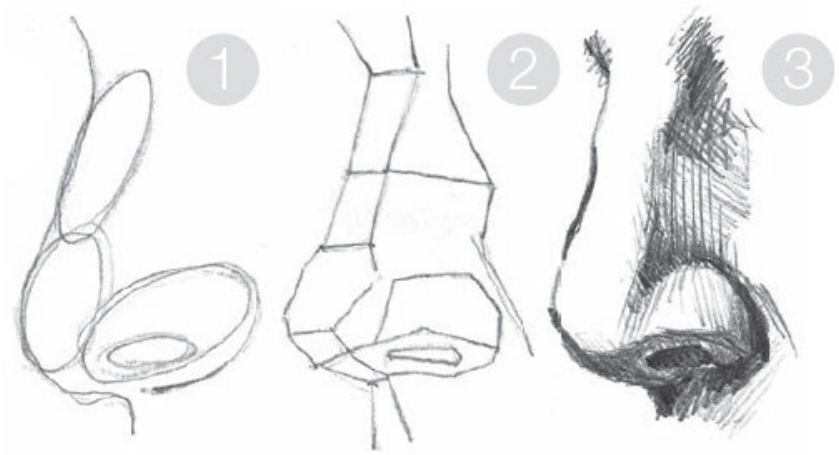
Dibujada de perfil, la nariz apenas ofrece dificultades, pero para representarla de frente o de tres cuartos hay que tomar como referencia la sombra de su base y los degradados que modelan sus lados a fin de delimitar sus límites y explicar su contorno.



La nariz de perfil se construye a partir de una forma triangular que delimita su contorno (1, 2). Después de unos pequeños ajustes para personalizar la nariz, se borra el esquema inicial y se sombrea (3).



Una buena manera de comprender la nariz de frente es construirla a partir de formas geométricas simples.



Con tres círculos o elipsis se señalan el tabique y las fosas nasales (1). El siguiente paso consiste en adaptar las formas anteriores a una reconstrucción más geométrica (2). Se borra el esquema anterior y se rellenan las zonas sombreadas con tramas de trazos (3).

Del esquema a la representación

Dibujar la nariz de perfil es muy sencillo, primero se proyecta un triángulo y se circunscribe la forma en su interior. Para dibujarla de frente o de tres cuartos hay que convertir ese triángulo en una forma volumétrica. El tabique nasal se encaja dentro de una forma triangular alargada, mientras que la parte inferior se sintetiza con una forma trapezoidal, donde se produce el abultamiento de las fosas nasales. Luego, se dibujan las aletas nasales, percibiendo la forma de los espacios que rodean la nariz. Los orificios se resuelven

con un leve oscurecimiento que le da la profundidad necesaria.

El sombreado es la clave

La clave del dibujo de la nariz en visión frontal, cuando no ofrece un perfil claro, reside en imitar literalmente ese juego de luces y de sombras, que ayudan a realzar el volumen y resaltar su prominencia. Hay que tener en cuenta que la parte inferior de la nariz siempre está sombreada, y que el puente presenta siempre un brillo alargado, gracias al cual puede entenderse su relieve. Por último, cabe recordar que la transición entre la nariz y la frente, en personas jóvenes, apenas presenta cambios significativos, pero en personas mayores puede formarse una hendidura o frunce bien marcado.

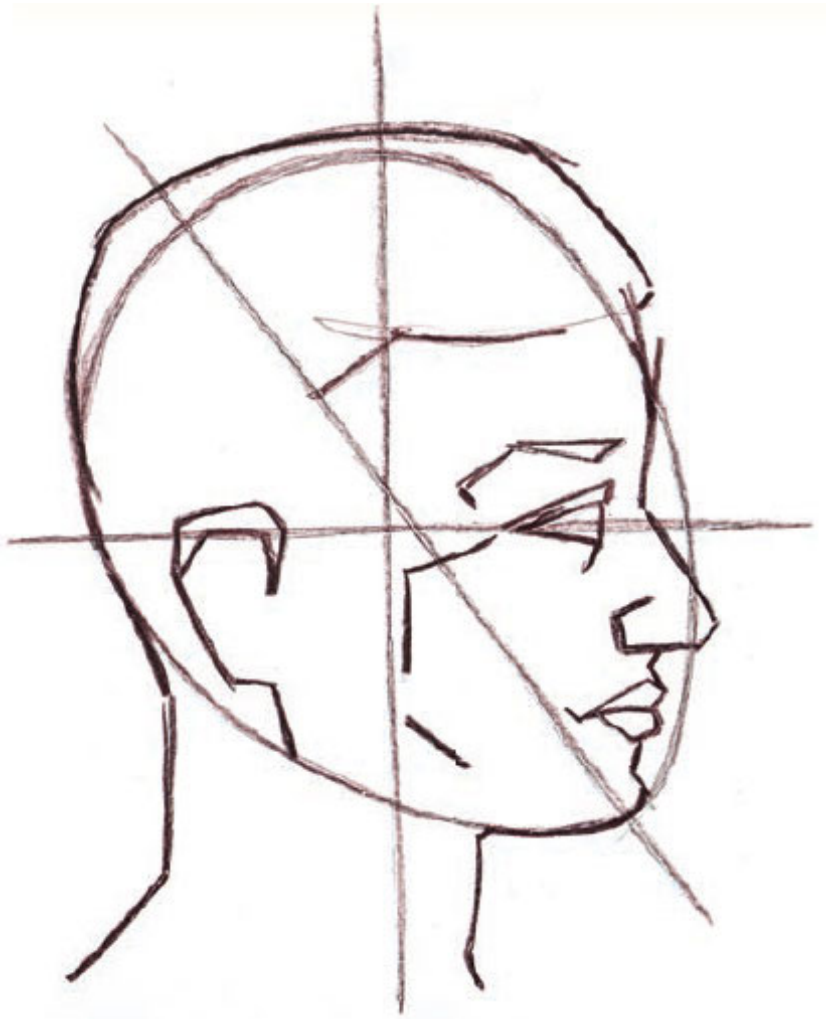
Hay que considerar siempre el punto de vista, pues de él depende que sean más o menos visibles las fosas nasales.

Cuando la visión de la nariz es completamente frontal, su contorno se insinúa gracias al juego de luces y de sombras, los cuales la hacen parecer más o menos prominente.

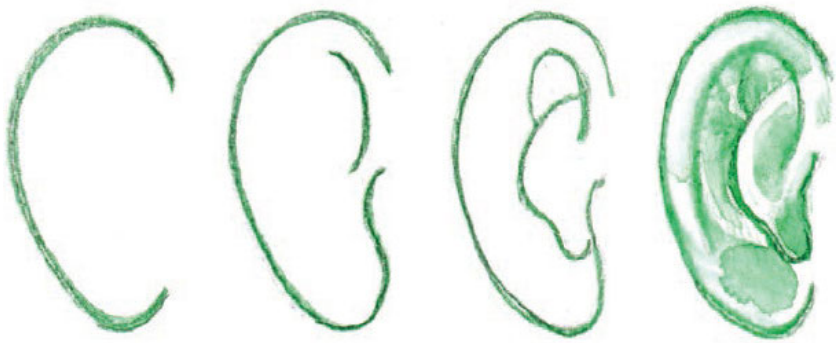
EL TEMA

Las orejas

Son las partes del rostro menos valoradas, elementos que los jóvenes pintores no suelen considerar demasiado. Esto contrasta con el hecho de que, curiosamente, la oreja es el elemento facial más fácil de dibujar, y por falta de atención, a menudo suele realizarse mal. En vista frontal, las orejas son una continuación del plano de la cara, pero en vista posterior se elevan sobre el plano de la nuca.



Hay la misma distancia entre los ojos y la oreja que entre los ojos y la barbilla.



Dibujar la oreja es bastante sencillo. Se parte de una forma ovalada que se rellena con líneas curvas que describen los relieves de la cavidad interna. Luego se sombrea para que gane profundidad.

La oreja de frente

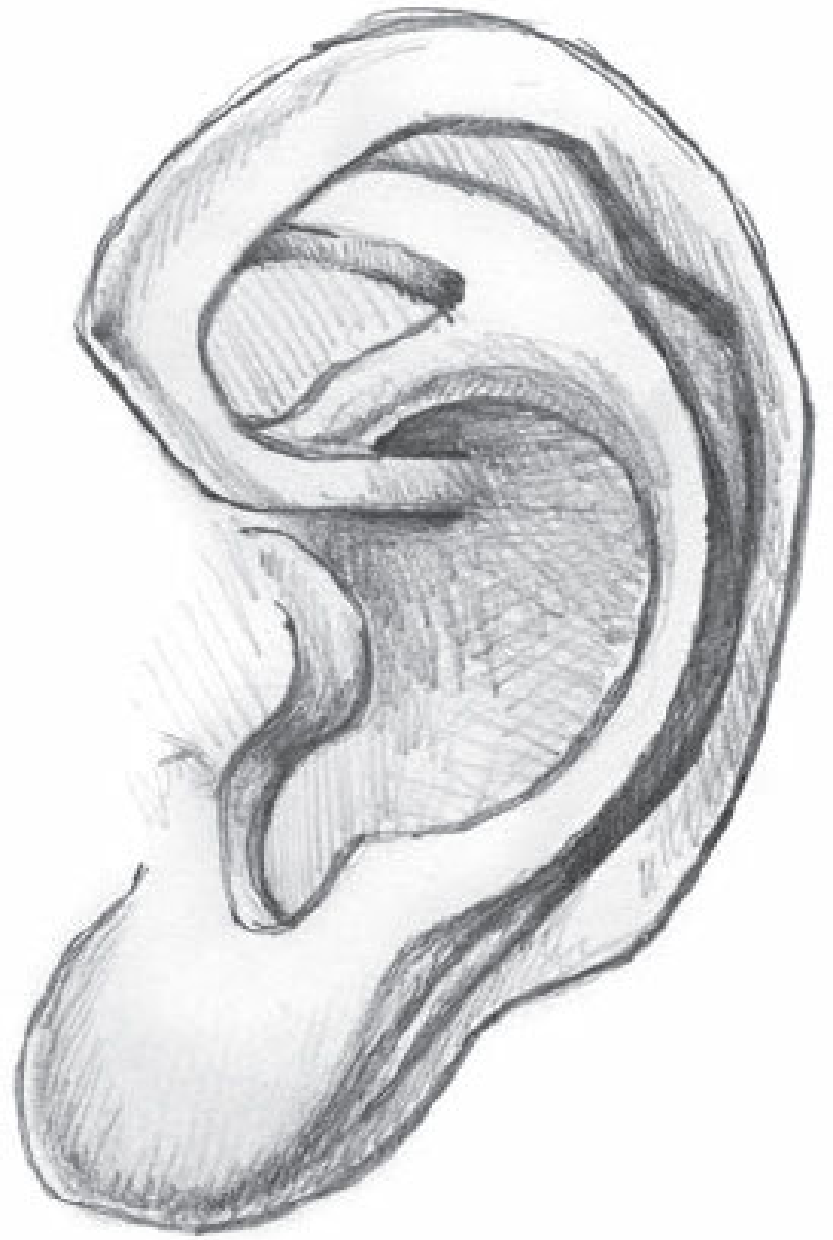
Hay que localizar su posición a ojo para situarla bastante atrás de la cabeza. La distancia entre el límite del ojo y el borde posterior de la oreja es aproximadamente igual a la distancia desde el nivel de los ojos a la barbilla. Si es necesario, puede medirse sobre el modelo para verificar esta situación. Para resolver adecuadamente el dibujo de la oreja basta con aproximar su estructura básica: su forma ovalada y su volumen cóncavo. Desde un punto de vista frontal, se soluciona con un esquema inicial a partir de dos formas geométricas muy elementales: un círculo de mayor tamaño para representar la concavidad auditiva y otro menor para el lóbulo.

Visión posterior

La oreja vista de tres cuartos ofrece algo más de complejidad, pero el escollo se resuelve practicando un poco. Presenta una forma curva similar a un cuenco de cerámica, esto se evidencia observando la cavidad interna de la oreja, vista desde la parte posterior, la cual presenta una clara tendencia semiesférica. Una advertencia: sea cual sea la posición de la oreja su cavidad no debe presentar matices demasiado oscuros, no ha de parecer un agujero, sino un plano pictórico.

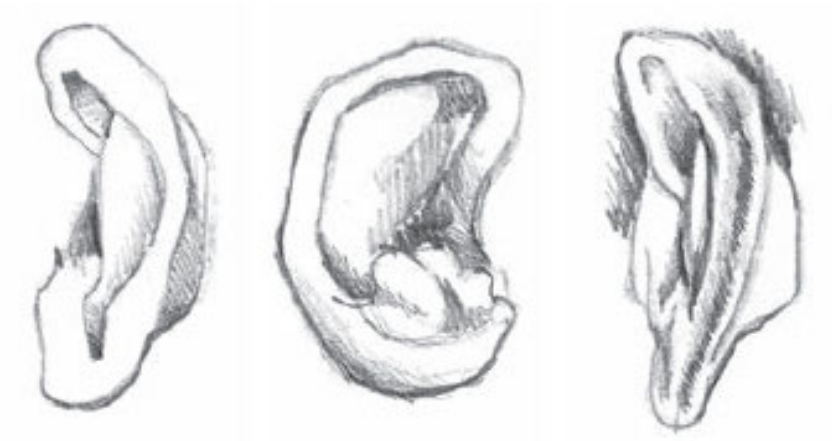
a
b

Las orejas rara vez presentan una visión frontal, por lo que conviene conocer su dibujo desde una visión frontal de la cabeza (a) o posterior (b).



He aquí un detallado estudio que permite observar el relieve interno de la oreja. Puede tomarse como modelo para futuros

retratos.



Para comprender bien la morfología de la oreja, conviene dibujarla desde diferentes puntos de vista, y aplicar un ligero sombreado que le dé volumen.

GLOSARIO DE EFECTOS

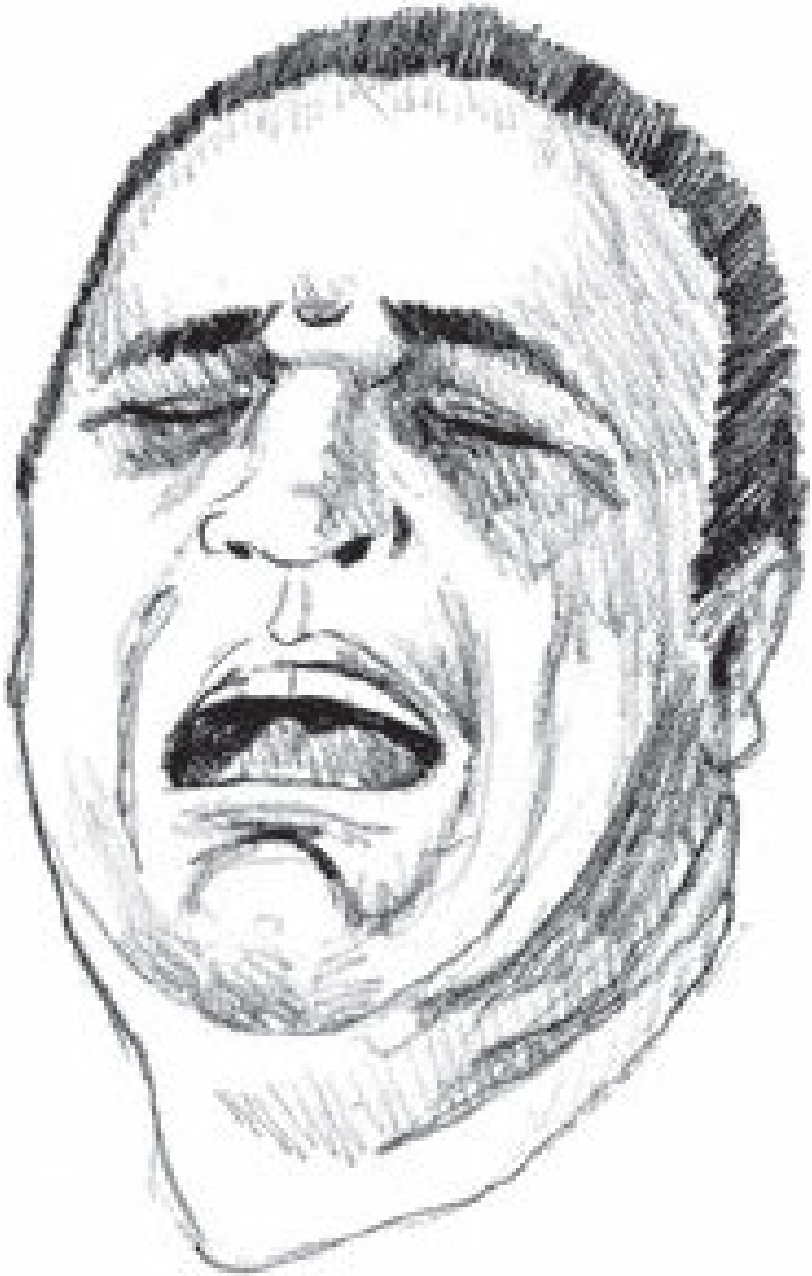
Captar la expresión

En el rostro es donde mejor se reflejan las distintas pasiones humanas, de manera que los estados de ánimo y las emociones se evidencian en la expresión. El juego de los músculos faciales modela y comunica el sentimiento que experimenta el retratado: pómulos más o menos salientes, la forma de la boca, el fruncimiento del ceño, el arqueo de las cejas…

En esta doble página se presenta una serie de apuntes de expresión, un glosario que muestra un variado juego de las fisionomías que pueden indicar alegría, tristeza, asombro, ironía, contrariedad, etc. Gracias a éstos, se comprueba que los ojos, las cejas y la boca son las partes del rostro que cambian más rotundamente en relación con los estados de ánimo de una persona.

Lo mejor es dibujarse a uno mismo situado frente a un espejo. Se empieza con una sonrisa: los ojos se empequeñecen, la boca se abre y las cejas ascienden.

La complejidad de los numerosos músculos faciales permite hacer infinitas muecas con facilidad. Al apretar la boca, ésta se ensancha, la cara se acorta y los ojos se abren de par en par.



Con una actitud de rabia o de llanto, la nariz se achata, la mandíbula se expande y el ceño se frunce.

Con una carcajada, la mandíbula desciende y provoca destacadas dobleces debajo del cuello; los ojos se empequeñecen y las cejas se arquean.

No hay que mostrarse tímido, ni tener miedo a afearse, se trata de hacer el tonto frente al espejo para experimentar con expresiones

faciales atípicas.

Con una expresión de asco, las cejas descienden frunciendo las arrugas sobre la nariz, los ojos se empequeñecen, las fosas nasales ascienden y la boca se arquea.

Lo principal de una cara asombrada es el notable alargamiento del rostro y la posición que adoptan la boca y las cejas. Es una cara plenamente expansiva.

Con una expresión triste la cara se contrae, la mandíbula se aprieta y le da una apariencia más redondeada. Las cejas adoptan una disposición irregular.

EXPERIMENTEMOS

Dos maneras de resolver el pelo

El pelo no se resuelve con una simple mancha o de manera simbólica, acumulando pinceladas más o menos onduladas, hay que aprender a dibujarlo del mismo modo que los demás elementos faciales, percibiéndolo en toda su complejidad. Hay que representar la forma genérica del peinado y la textura característica, construyendo con trazos o pinceladas los mechones, fijándose en las ondulaciones y en las ondas que describe el cabello. Veamos dos ejemplos gráficos realizados con acuarela.

Para representar tanto un pelo oscuro aparentemente homogéneo como uno rubio y recogido, hay que fijarse en las zonas oscuras, donde el pelo forma recodos, y en la coloración de cada mechón o franja de color.

1

1. Se realiza un dibujo preciso de la cabeza a lápiz. Sobre el pelo se marca la dirección del peinado con trazos lineales. Se cubre el pelo con una aguada siena mezclada con tierra de sombra tostada.

2

2. Se deja secar la capa de color anterior. Con una mezcla de tierra de sombra tostada y gris de Payne se pintan los mechones de pelo más oscuros, dejando sin cubrir los brillos y realces más claros.

3

3. Tras secarse la aguada, se añaden nuevos matices, por ejemplo unos toques de color siena rojizo en algunas zonas del pelo. La pincelada debe seguir en todo momento la dirección del peinado.

1. Aquí, para pintar un pelo rubio recogido se opta por aplicar la pintura alla prima en lugar de por capas. Desde la coleta, se extiende un color que se va fundiendo y degradando con otros a medida que asciende por la cabeza.

2

2. Se trata de conseguir una escala que va de los tonos ocres y anaranjados, en las zonas más claras del pelo, al tierra de sombra tostada en las mechas más oscuras.

3

3. El pelo de la cabeza está en tensión, por lo que las pinceladas serán más prolongadas. En la coleta, sin embargo, la distensión del pelo permite un tratamiento algo más suelto y aguado.

A LA MANERA DE…

Berthe Morisot (1841-1895)

Berthe Morisot, una de las pintoras más conocidas del impresionismo francés, dio rienda suelta a su pincel para conseguir retratos de una extraordinaria energía.

Nacida en el sur de París, se inició como copista en el Louvre, lo cual le abrió las puertas para conocer las técnicas de los antiguos maestros. En 1868, Edouard Manet quedó tan impresionado ante sus aptitudes pictóricas que la introdujo en

su círculo de amistades. Gracias a estos contactos, la obra de Morisot se fue acercando al estilo del emergente grupo impresionista. Empezó a elaborar sus composiciones a través del color y las huellas del pincel, de manera que, aunque en la representación de las figuras, los volúmenes y las formas son evidentes, están más insinuados que visualmente presentes.

La toilette nocturna, 1886.

Morisot construía las figuras con una taquigrafía visual de pinceladas quebradas que la colocaron a la vanguardia de los artistas de su época. El pelo, el rostro y la indumentaria muestran una superposición de pinceladas agitadas, poco precisas y dinámicas. Mientras el rostro es la zona más trabajada del cuadro, el fondo se muestra inacabado, dejando al descubierto el color beige del soporte. La forma en que la luz se extiende por el interior, eliminando los detalles, hace que su pintura sea moderna y atrevida.

1. Para retratar al óleo siguiendo el estilo de Morisot, hay que cubrir toda la tela con un siena muy aguarrasado. Con este color se dibujan las figuras, empleando un pincel redondo y fino.

2. Primero se trabajan las caras. Se solucionan fundiendo entre sí diferentes manchas con distintos tonos color carne. Con tierra de sombra tostada se resuelve el pelo, los ojos y las cejas. Las pinceladas son, por lo general, esbozadas y algo más agitadas en el pelo.

3. Se van precisando los detalles de la cara para conseguir el parecido con los modelos. El fondo se cubre parcialmente con pinceladas azules y rosadas. La indumentaria se soluciona con trazos muy cremosos, largos y gestuales, dejando pequeños espacios por donde respira el fondo.

4. Las zonas más trabajadas son los rostros, donde aflora una clara intención de modelado. El resto aparece confeccionado con pinceladas que dan un aspecto inacabado y fresco al conjunto. Este desenfoque cromático contribuye a centrar la atención del espectador en el retrato de la madre y el niño, y a no distraerse con otros detalles del cuadro.

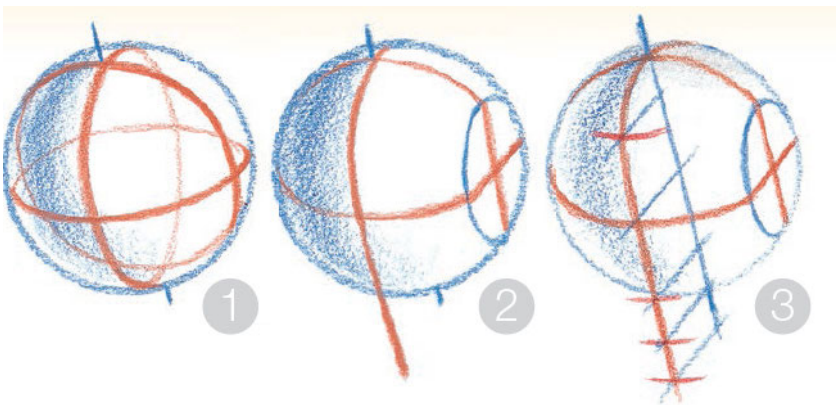
Una vez se ha estudiado la proporción general de la cabeza, diferentes sistemas de medidas, la forma y la situación de los elementos faciales, el artista debe desarrollar un método práctico de elaboración del retrato. Se trata ahora de construir la cabeza de manera rápida y simplificada, dibujarla en cualquier posición, desde distintos puntos de vista, aplicando los métodos de encaje antes aplicados y otros nuevos que se proponen en este bloque de

ejercicios. Esto significa dejar de lado una estricta visión anatómica de la cabeza y realizar retratos más concretos, captando la pose y adaptando el encuadre a la visión que se pretende dar del modelo.

EL TEMA

Métodos simplificados de encaje

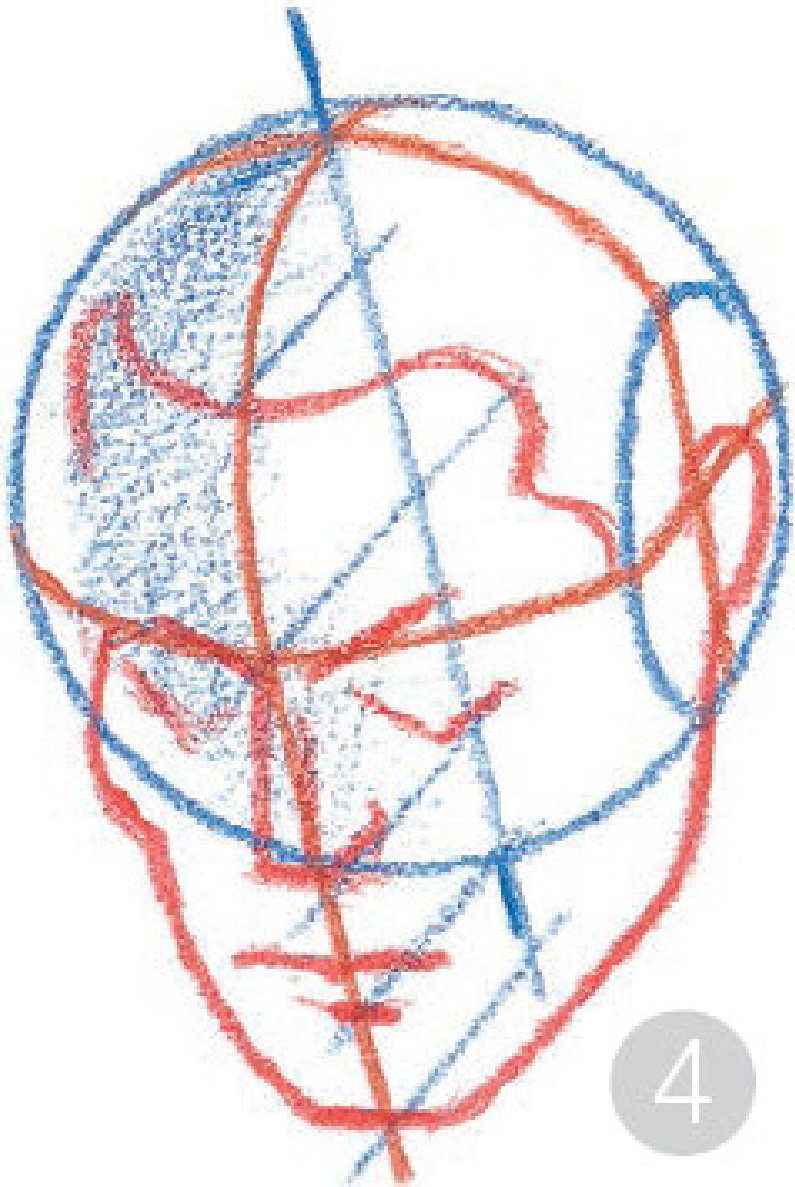
Quienes no puedan recurrir a un modelo del natural, pueden valerse de fotografías. Hay que llenar los álbumes con numerosos croquis donde en pocas líneas se destaque el boceto esencial de cada modelo. La agudeza visual se desarrolla ejecutando numerosos apuntes y notas de color, tratando de captar las distintas posiciones que adopta la cabeza.



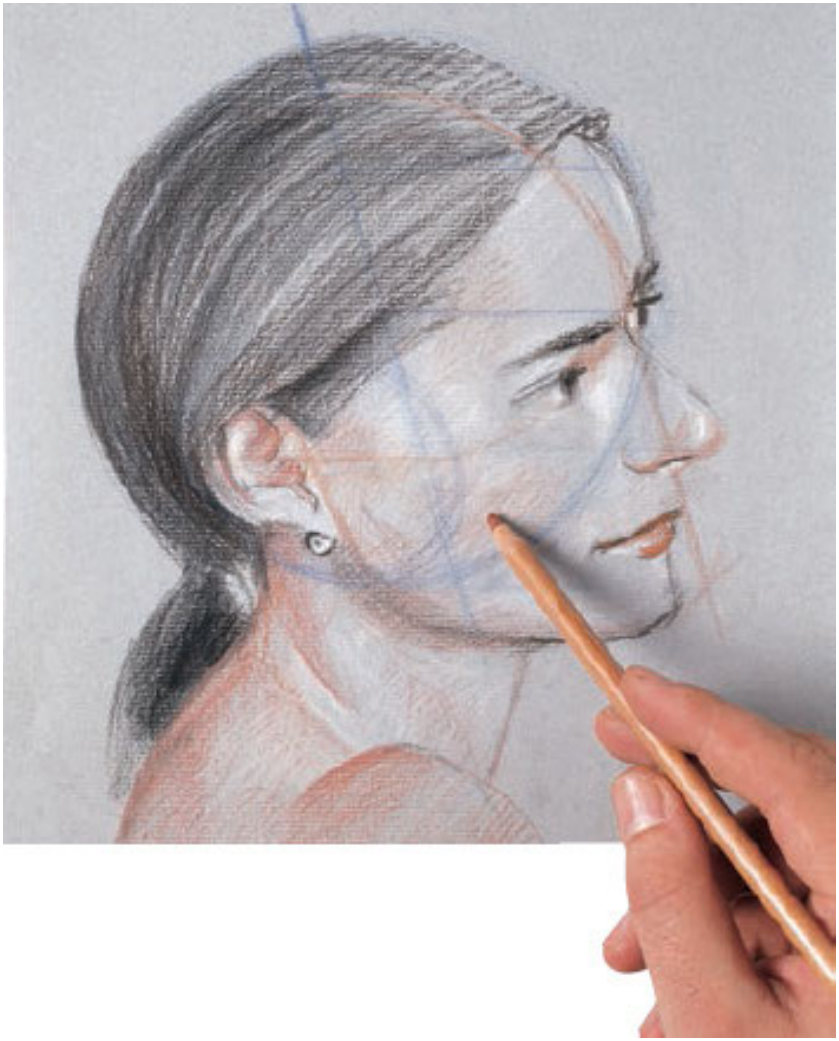
1. Primero se dibuja la esfera, se trazan dos líneas meridianas y el ecuador.

2. Las secciones laterales de la esfera se dibujan como si fueran planas y se prolonga la línea meridiana.

3. Se prolonga el eje de la esfera y se señalan sobre él las particiones proporcionales de la cabeza.



4. A partir de las marcas proyectadas sobre la vertical, se sitúan los diferentes rasgos faciales.



Inclinando el eje de la esfera es posible desarrollar un retrato de una cabeza desde un punto de vista lateral, algo elevado. Luego se trata de personalizar los rasgos para que se parezcan al máximo a los de la modelo.

Trazar meridianos y ecuador en una esfera

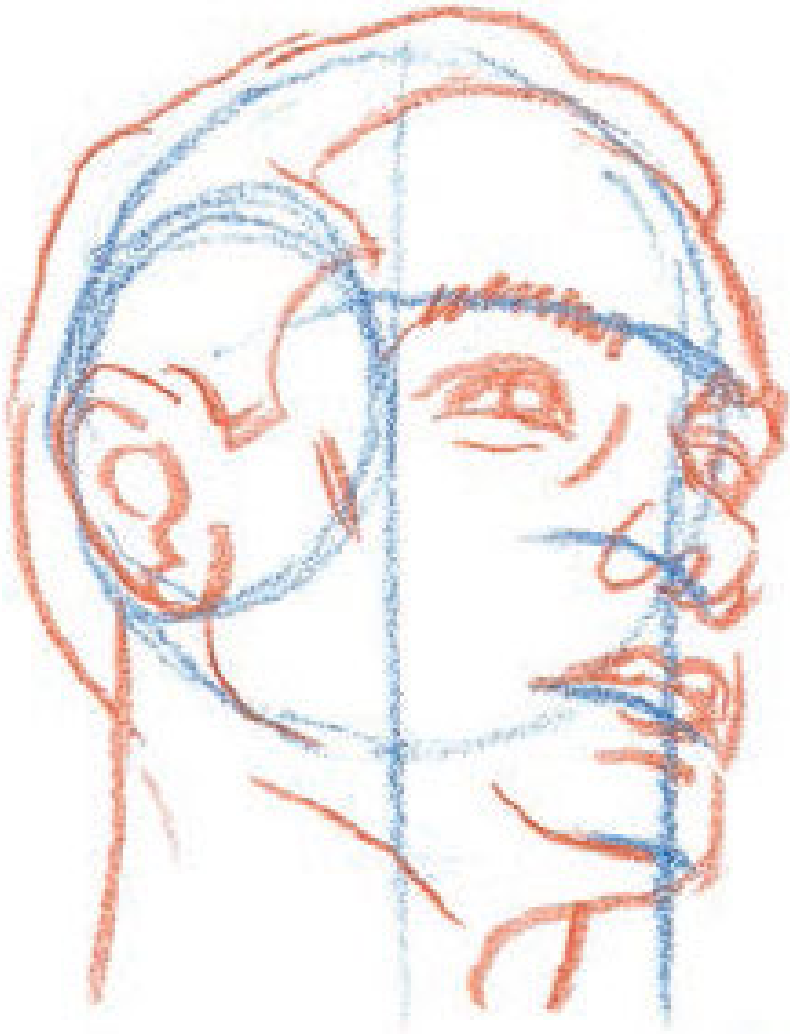
Para desarrollar un esquema en tres dimensiones de la cabeza, primero se dibuja una esfera y sobre ella se trazan los meridianos y el ecuador.

Los laterales de la esfera se dibujan como si fueran planos y se prolonga hacia abajo, con una línea recta, la línea meridiana frontal o eje de la cara.

Se divide la recta en tres partes y media, que corresponden a la cabeza, y se prolongan las participaciones sobre la línea meridiana frontal. Tomando como referencia estas particiones, se sitúan los elementos del rostro. Este método de construcción permite dibujar una cabeza desde cualquier punto de vista.

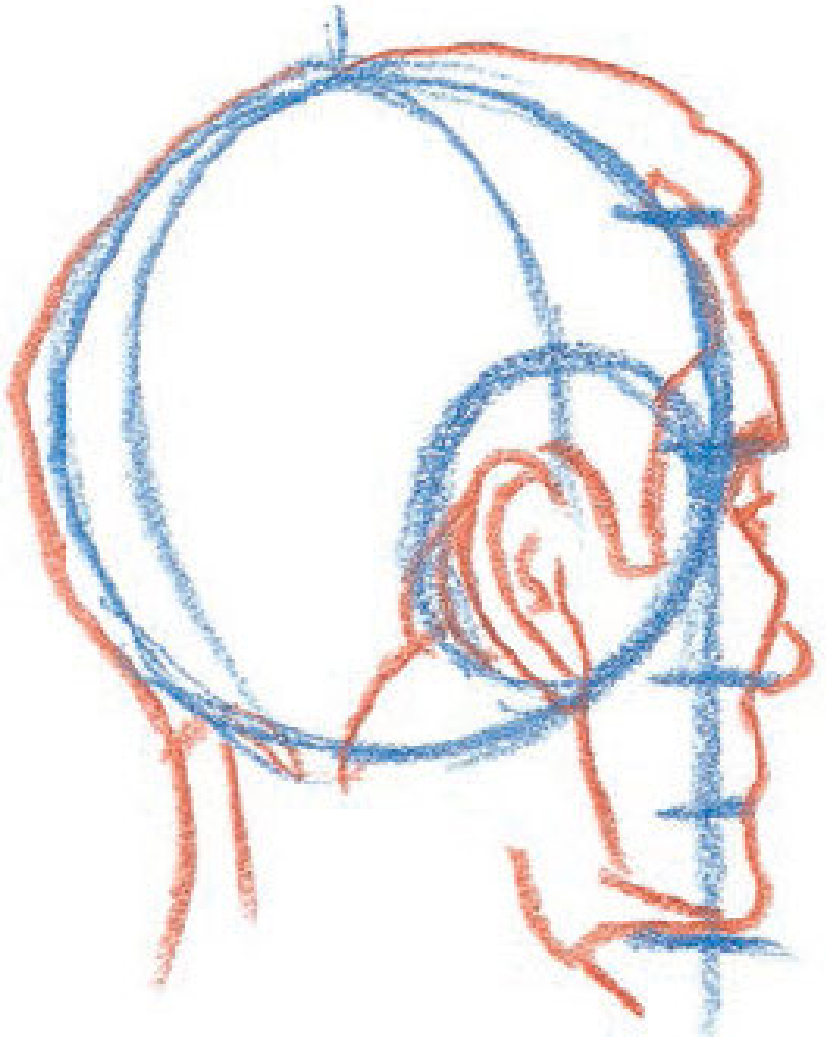
Diferentes posiciones

Para desarrollar la cabeza desde distintos puntos de vista y posturas se parte del esquema anterior, pero inclinándolo hacia un lado o hacia otro. La línea sobre la que se marcan las divisiones aparecerá siempre clara, y permitirá trasladar las posiciones básicas de los rasgos fisonómicos en el lugar correcto. Tras solucionar la estructura de la cabeza, se trabaja el carácter de la cara: según sea angulosa, redondeada o cuadrada. Hay que continuar dibujando lentamente, esta vez se presta atención a los bordes para descubrir las partes más salientes, los tamaños y los ángulos que describe. A continuación, se marcan las particularidades físicas: ojos saltones o hundidos, nariz recta, redondeada o chata, labios finos o gruesos, etc. Se trata de no pensar en lo que se está dibujando, y limitarse a dibujar una forma y luego la adyacente.



Este método de construcción permite dibujar la cabeza desde cualquier punto de vista.

Si la cabeza mira hacia abajo, se inclina el eje de la esfera y se trasladan las medidas a la vertical de la cara.



A partir de este esquema, se pueden representar incluso puntos de vista poco habituales como un tres cuartos de la zona posterior de la cabeza.

EL TEMA

La posición de la cabeza y la dirección de la mirada

Antes de dibujar hay que comprobar el ángulo de inclinación del eje central de la cabeza. La inclinación es diferente en cada caso, y está determinada por la posición del cuerpo y la dirección que se imprime a la mirada. Si la cabeza sigue la misma orientación del cuerpo, el conjunto se verá rígido; en cambio, un ligero giro o inclinación es más agradecido y ofrece mayor variedad y naturalidad al modelo.

En este ejemplo, el retratado mira fijamente al espectador. Es una actitud de poder, muy adecuada para un cargo de mando.

Cuando la mirada se pierde más allá de una ventana, la actitud es más dulce y nostálgica; el espectador se pregunta qué está mirando la modelo.

Cuando el sujeto fija su mirada en un objeto dentro del cuadro se crea un segundo punto de interés en el retrato, en este caso, sobre

el plato del desayuno.

Orientar la cabeza en función de la mirada

Existen tres opciones distintas para orientar la cabeza, en función de lo que se pretenda transmitir con la mirada. En el primer caso, la orientación es frontal para dirigir la mirada al espectador, estableciendo un vínculo directo, aunque algunos artistas lo consideran demasiado intimidatorio. El modelo puede también mirar hacia un lado, centrando su atención en algo que no se ve y que se encuentra fuera del encuadre. Esto crea sensación de calidez e intriga al espectador, que se pregunta qué estará mirando el sujeto. La última opción propone mirar un elemento que se encuentra dentro del marco, es decir, algo que tiene en la mano, por ejemplo un libro u otro objeto. Al observar algo que forma parte del cuadro se crea un segundo punto de interés que coincide con el objeto observado en cuestión.

La posición de perfil

La mejor manera de practicar es tomar como modelo a un familiar o amigo mientras lee o mira la televisión. Cuando se dibuja un modelo de perfil no conviene sentarse a más de dos metros de distancia, pues de lo contrario no se ve con suficiente claridad, ni situarse en contraluz porque la cara aparecerá definida como una sombra negra. En el retrato de perfil la cabeza está ladeada, por lo que el modelo rara vez observa al espectador, así que dirige la mirada hacia uno de sus lados. En este caso, es mejor dejar al sujeto un espacio mayor delante de la cara, creando un espacio vacío, un espacio de visión.

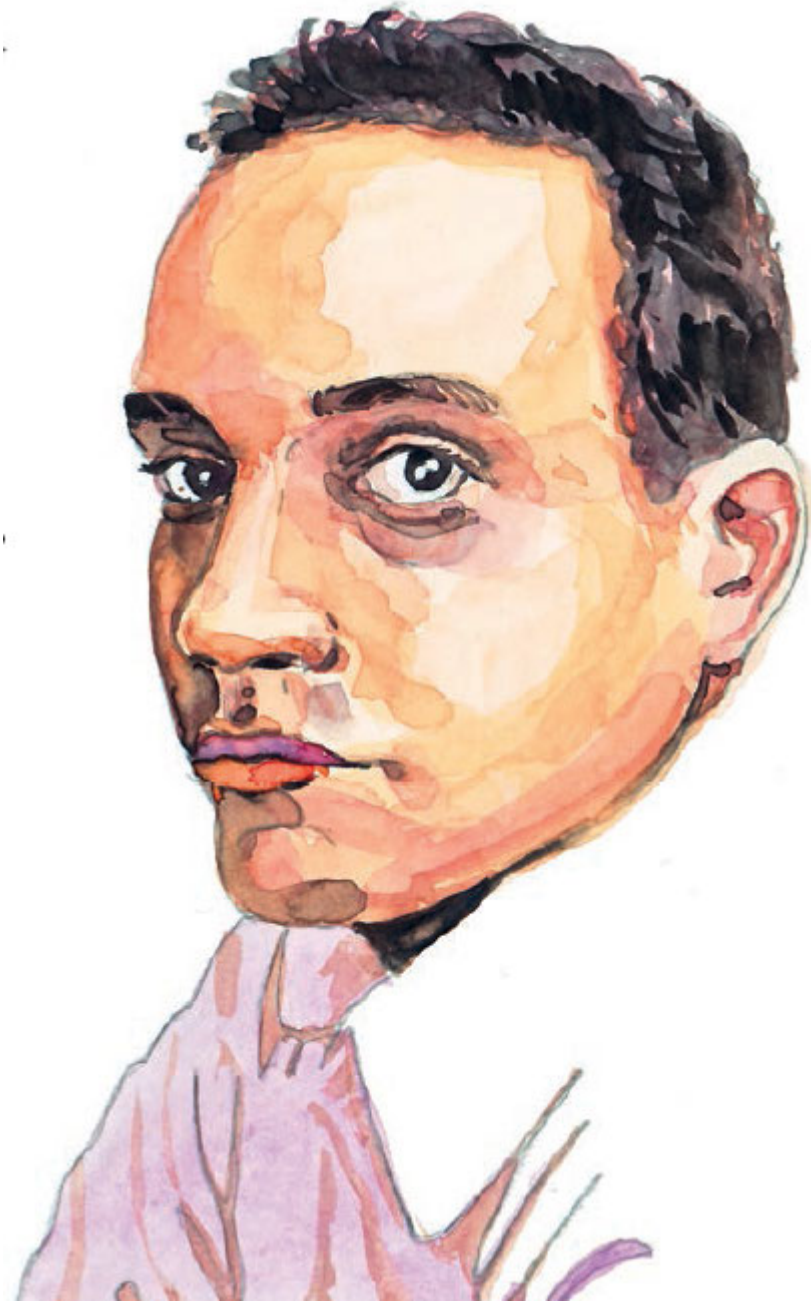
La mejor manera de representar a alguien de perfil es captarlo en una actitud natural, realizando una actividad, por ejemplo leer. El libro también se convierte en un segundo punto de interés.

EL TEMA

La cabeza de tres cuartos

En pocas ocasiones la cabeza se presenta en visión frontal o completamente de perfil, ya que los retratos más habituales recogen la vista de tres cuartos. Esto es así porque la expresión de tres cuartos muestra mejor que otras la personalidad del modelo y permite conseguir una mayor semblanza de sus rasgos.

La cabeza de tres cuartos es la visión más utilizada por los retratistas porque ofrece una visión muy asimétrica y expresiva.



Cuando se representa un retrato en tres cuartos, el tamaño de los

ojos varía mucho, siendo el cercano mayor que el que queda medio oculto tras el tabique nasal.

La posición de tres cuartos

La pose de tres cuartos proporciona una visión completamente asimétrica del rostro, que lo hace más interesante: el dibujo de la nariz no es tan sencillo como la vista de perfil, los labios de la cara no se muestran simétricos, tienen diferente anchura y una forma irregular; también los ojos son distintos entre sí, pues por lo general, uno más grande que el otro. La solución al dibujo de la cabeza de tres cuartos y al escorzo es dibujar sólo lo que uno ve, tratando de acomodar cada elemento en la posición que le corresponde encima de particiones que señalan la situación de los ojos, la nariz y la boca.

Recortar la cabeza por error

A muchas personas les resulta complicado percibir correctamente las proporciones de los rasgos del cráneo en una posición de tres cuartos. Quienes tienen poca experiencia en este género cometen el error de situar la altura de los ojos muy arriba, de manera que la cara ocupa casi toda la altura de la cabeza y empequeñece la frente, restando espacio al pelo, e incluso recortando parte del cráneo. Por lo visto, la mitad superior de la cabeza nos parece menos interesante que el rostro, y se tiende a acortarla. Conviene fijarse en este defecto y efectuar las correspondientes correcciones para evitar tal error.

Algunos artistas principiantes, cuando dibujan una cabeza de tres cuartos, cometen el error de darle tanta importancia a la cara que suprimen parte del cráneo.

Véase el dibujo anterior corregido, al que se ha añadido la parte de la cabeza que le faltaba al retrato para que sea proporcionada. Recuérdese que los ojos deben aparecer, aproximadamente, a la

mitad de la cabeza.

GLOSARIO DE EFECTOS

Selección de la pose

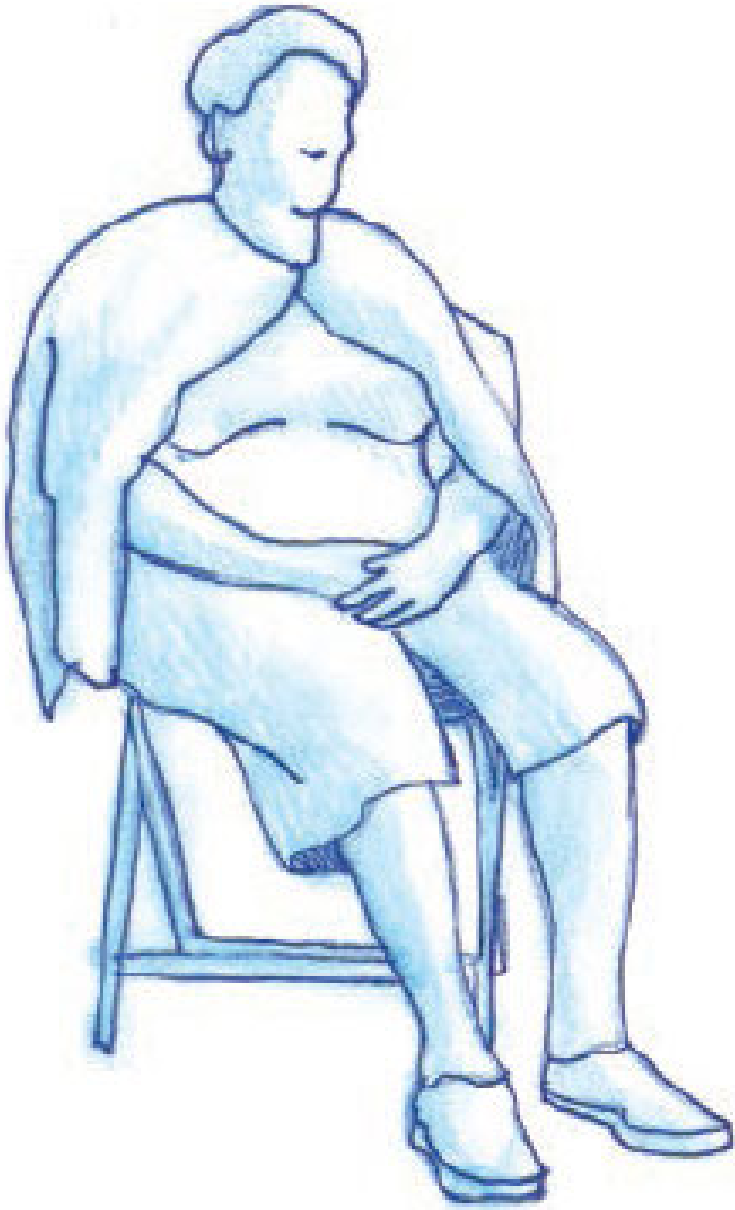
Rara vez los retratos limitan el encuadre exclusivamente a la representación de la cabeza, suele aparecer parte del busto, medio cuerpo, o incluso el cuerpo entero, sobre todo cuando se trata de figuras sentadas. En este último caso, a veces la postura que adopta el retratado resulta poco natural, más bien parece algo forzada. De ahí la importancia de seleccionar bien la pose realizando un acercamiento cálido y franco al modelo; y para ello, nada mejor que retratarlo en un ambiente familiar, mientras actúa con naturalidad o hace algo que le guste. Esto le hará sentir más libre y relajado, y las poses estarán más acordes con su edad y con lo que pretende comunicar.

Joven modelo sentada con una postura desenfadada; las piernas abiertas denotan atrevimiento e informalidad.

Aquí, la postura es más sofisticada; resulta poco natural, pero el

cuerpo ofrece una actitud dinámica.

La modelo se sienta de manera forzada y poco natural, el objetivo es transmitir sensualidad. Lo que se transmite debe ser acorde con la edad y el físico de la modelo.



Postura relajada, con las manos cruzadas, propia de personas de avanzada edad. La pose se vuelve más rígida, pierde todo

dinamismo.

Ejemplo de una pose rígida en una joven. La vista de perfil evita una representación demasiado simétrica. La selección del encuadre es fundamental para representar la pose del modelo desde este punto de vista.

En las figuras de medio cuerpo sentadas hay que evitar, en lo posible, la visión frontal. Sentarse de lado o inclinar el cuerpo hacia un costado es una buena solución compositiva.

EL TEMA

El encuadre y la composición

Estos recursos se utilizan básicamente para aumentar la vitalidad de la imagen. Su buena aplicación se reduce a dos aspectos que siempre hay que tener en cuenta al encajar la figura en el espacio del cuadro: la ubicación del modelo con respecto al centro del cuadro y la forma y el tamaño del encuadre que determina el acercamiento al modelo, recortándolo o mostrando su cuerpo por completo.

El formato vertical, o “de retrato”, es el que se utiliza con mayor frecuencia. Además de la cabeza, permite incluir, sin aparente dificultad, parte del torso.

El formato horizontal, o "de paisaje", es poco utilizado para los retratos; sin embargo, ofrece interesantes posibilidades compositivas.

Huir del centro

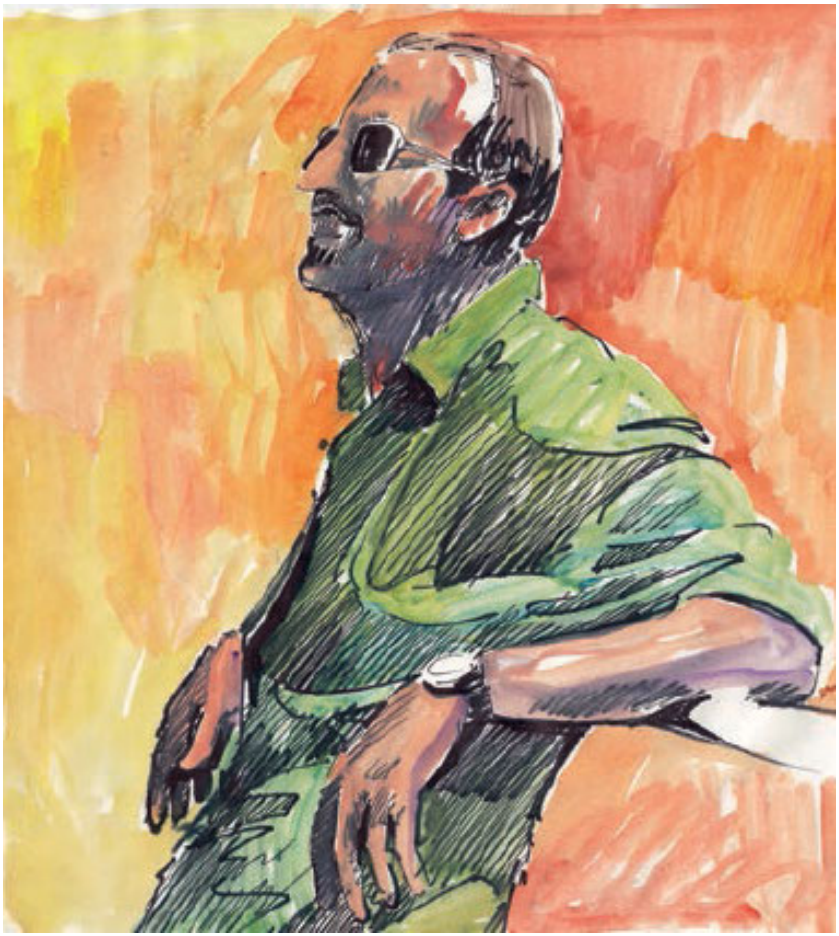
La composición central, es decir, colocar el modelo en el centro del encuadre, suele ser la menos interesante para un retrato. Es mejor encuadrar el rostro ligeramente descentrado y compensarlo con otro elemento, por ejemplo la inclinación de la línea de los hombros. Todavía se puede descompensar aún más el equilibrio desplazando el centro de interés a un extremo de la composición para conseguir una imagen más vigorosa, colocando el modelo en el borde del marco. Existe una tendencia natural a no acercarse al motivo, a no recortarlo, y esto es un error. Hay que intentar aproximarse al modelo y llenar el encuadre para que el espectador capte rápidamente lo que se pretende mostrar, evitando así demasiados espacios vacíos alrededor de la figura.

El encuadre

Muchos artistas noveles, al encuadrar el modelo, se estancan en los formatos rectangulares verticales, los llamados “de retrato”, pues evitan distracciones y enfatizan la figura en detrimento del fondo. Existen otras dos opciones: el encuadre horizontal o “apaisado”, que produce un sentimiento de serenidad y deja más espacio en el fondo para representar un decorado o escena; y el formato “cuadrado”, más estático y limitado. Los márgenes cuadrados transmiten solidez y estabilidad, aunque conllevan dificultad en la composición. Es recomendable experimentar con nuevos formatos para sorprender al espectador y añadir variedad a la composición.

No hay que tener miedo a romper el equilibrio de la composición,

el modelo no tiene por qué ocupar siempre el centro del cuadro, puede situarse en uno de los extremos para relacionarlo con un fondo.



El formato cuadrado es mucho más moderno; se adapta bien a la figura, aunque hay que elegir cuidadosamente la pose y el encuadre para que no aparezca demasiado cortada.

EXPERIMENTEMOS

Retrato de medio cuerpo

Se corresponde con el llamado “plano americano” cinematográfico, donde la línea de corte de la figura se sitúa algo por debajo de la cintura. Con este encuadre, el artista no sólo da relevancia a las facciones de la cara sino también a la postura que adoptan el cuerpo y los brazos. La posición de las manos, los brazos y el tronco del sujeto se convierte así en el factor más importante y añade variedad y expresividad al retrato. Este ejercicio se realiza con pintura al óleo.

Para obtener una composición estéticamente agradable, se sugiere al modelo que cruce los brazos; una postura que no resulta ni incómoda ni forzada.

LA POSTURA AÑADE VARIEDAD Y EXPRESIVIDAD AL RETRATO

1

1. Lo más importante es realizar un dibujo bien proporcionado. Se empieza por el óvalo de la cabeza para proporcionar la altura del

cuerpo, y sobre esta forma básica se indican las mediciones para situar los ojos, la nariz y la boca.

2

2. Se centra todo el esfuerzo en la cara y en su parecido con el modelo: se ajusta cada forma, cada detalle (cejas pobladas, ojos pequeños, nariz curvada y grande…), el resto del cuerpo se deja esbozado.

3

3. Se empieza la pintura afianzando algunos contornos con pinceladas rojas que serán visibles una vez que la obra esté terminada. Se prepara un violeta medio y se cubren con él las principales zonas de sombra.

4

4. Los medios tonos se solucionan con un azul agrisado que se funde con el violeta todavía fresco, arrastrando parte de ese color con cada pincelada. Con un rosado también agrisado, se termina de cubrir la frente, los pómulos y parte del cuello.

5

5. Para no perder la referencia que proporciona el dibujo inicial, tras incorporar las primeras manchas de óleo, se afianza la forma y el contorno lineal de los ojos, la base de la nariz y la boca con un negro-violeta. Se trabaja con un pincel fino, que tenga la punta en perfecto estado. Se aplica el mismo color en el pelo, las cejas y la perilla.

6

6. Se incorporan los tonos rosados y ocres blanqueados más cálidos en la mitad izquierda del rostro, la zona más iluminada, dando así vida al cromatismo apagado dominado, hasta ahora, por violetas y azules. Con la mezcla de azul de Prusia, violeta permanente y una punta de verde vejiga se concluye el pelo.

7

7. Terminada la cara se cubre la camisa con manchas muy blanqueadas de un gris azulado. Los dobleces y las sombras de la prenda se insinúan con una pincelada violeta aplicada sobre la

pintura aún fresca. Empieza a cubrirse el fondo con color aguarrasado.

8

8. Si bien las zonas más iluminadas aparecen de un gris muy blanqueado, la mitad derecha de la figura, más sombreada, se construye con la mezcla de un gris medio y colores pardos. Allí,

los dobleces del tejido son más contrastados y oscuros.

9

9. Se finaliza la camisa con manchas más uniformes en la parte

inferior, añadiendo unas pocas pinceladas lineales para distinguir los contornos, sobre todo en los puños de la camisa. Se oscurece el fondo para que, por contraste, se recorte mejor el perfil de la mitad izquierda de la figura.

10

10. El pantalón se soluciona con apenas tres valores de un gris roto con tierra de sombra tostada. Con óleo aguarrasado se

insinúa el espacio de detrás del modelo, apenas unas formas esquemáticas para esbozar la ventana y la cortina.

EL TEMA

Dirección de la luz y sombreado

La luz constituye un elemento muy importante en cualquier pintura, pues gracias a ella se revelan las formas y la estructura anatómica del rostro. Ningún artista puede dominar por completo el retrato si no es capaz de apreciar las cualidades de la luz e interpretarla debidamente.

El modelado de la carnación depende directamente de la dirección e intensidad de la luz: si procede de una fuente muy elevada, las sombras se hacen muy evidentes. Cuanto mayor es la intensidad de la luz, más contraste ofrecen las sombras; en cambio, una luz difusa suaviza los rasgos y oculta las arrugas.

Principales direcciones de luz con las que se trabaja, y sombras que producen. La iluminación lateral es la más utilizada, deja oscura la mitad de la cara.

La luz de procedencia elevada o cenital es habitual cuando el retratado se encuentra a pleno sol. Se asienta en las zonas más prominentes del rostro: mejillas, nariz y barbilla.

Dirección de la luz

En un retrato, la dirección de la luz debe ser frontal lateral. Un ángulo de unos 45 grados entre la fuente de luz y el modelo genera sombras agradables en el rostro. Por el contrario, una iluminación

demasiado picada puede producir sombras muy alargadas y antiestéticas debajo de los ojos y de la barbilla. Estas sombras tan amplias y densas no interesan, ya que complican de modo innecesario el dibujo.

Si se ilumina el rostro frontalmente, las facciones duras quedan ocultas y el rostro se muestra suave, por eso muchos artistas optan por iluminar los retratos femeninos de frente.

La calidad de la luz

La luz suave aclara las sombras y disimula las arrugas e imperfecciones de la piel (la luz de un día nublado o la tamizada por una cortina son de este tipo). La luz dura es muy espectacular y produce sombras de contraste intenso; no favorece al modelo, pero le da al retrato fuerza e impacto (el sol directo y los focos producen una luz dura).

La luz directa del sol entraña algunos problemas: no siempre depende de nosotros el ángulo de incidencia o su intensidad, ni tampoco siempre produce resultados favorecedores, ya que las sombras demasiado definidas y los brillos intensos complican la representación con muchos detalles y efectos de textura cutánea muy pronunciados. Por lo tanto, si se opta por este tipo de iluminación, hay que tomar precauciones.

La luz, su dirección y las sombras que proyecta son determinantes para destacar el volumen de la figura. Además, contribuye a subrayar el carácter y a dar mayor fuerza a la representación.

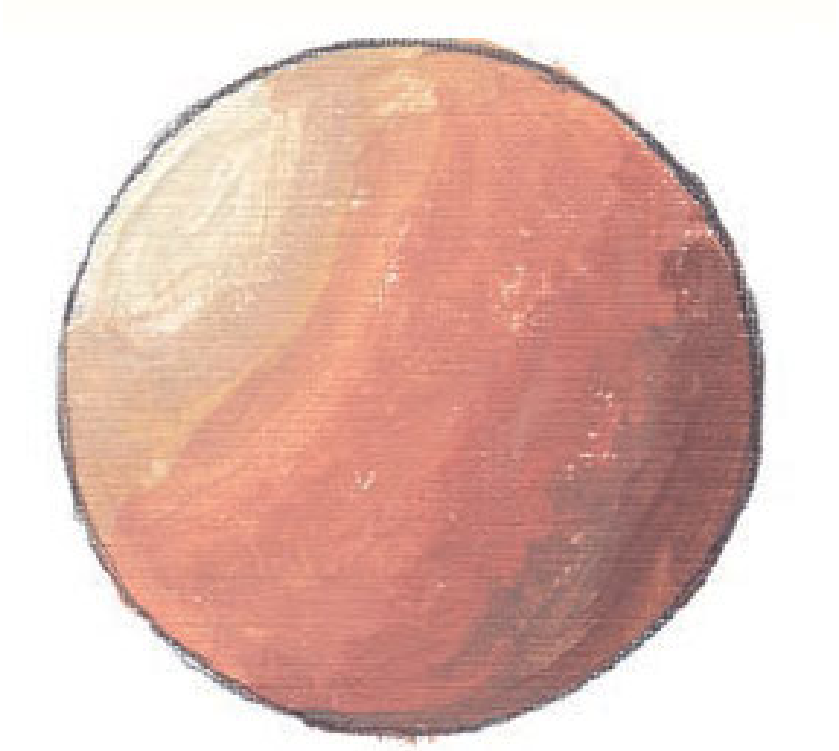
Cuando la luz procede de una posición inferior su apariencia es fantasmagórica, por ejemplo cuando el retratado está cerca de una lamparita.

El contraluz deja el rostro sumido en la sombra mientras que el contorno de la figura se ilumina. Es habitual cuando el modelo tiene detrás una ventana.

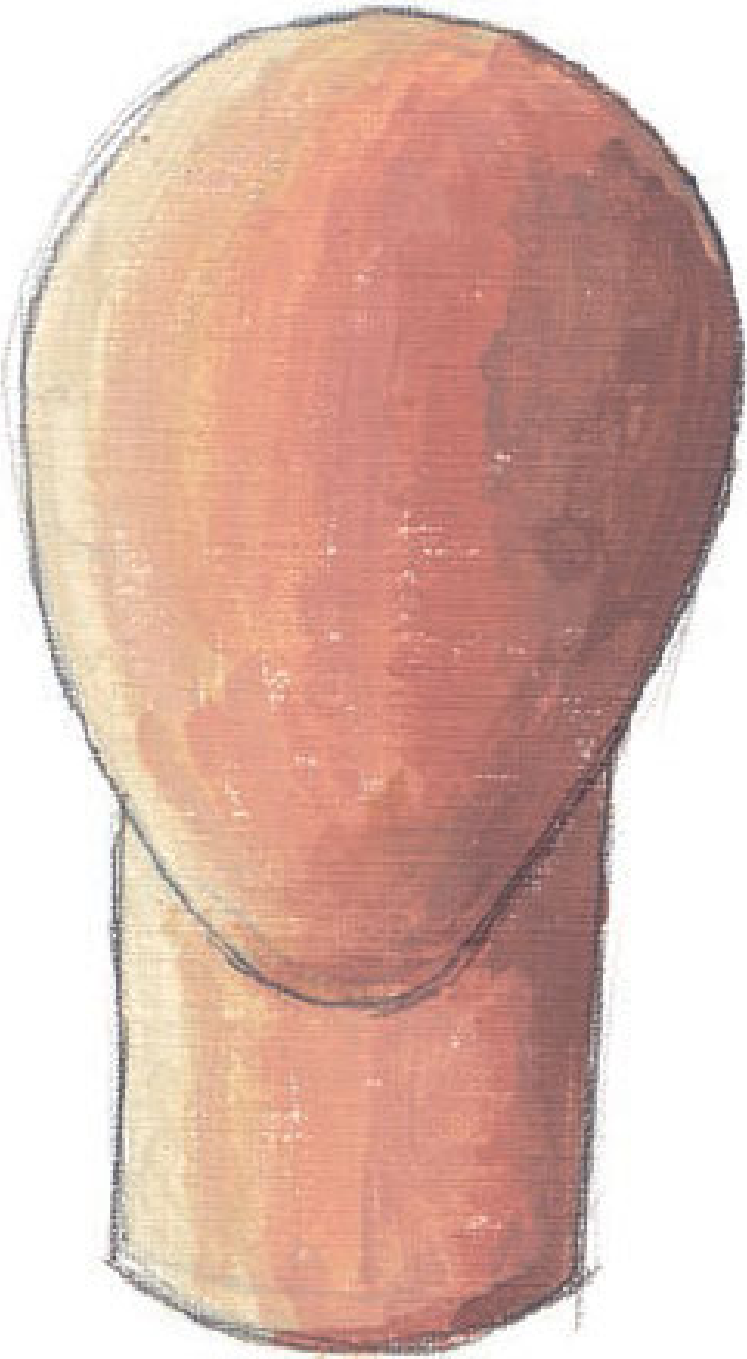
EL TEMA

Valoración del retrato

Valorar implica distribuir de manera correcta y equilibrada las luces y las sombras en el modelo. El objetivo de ello es explicar la volumetría del rostro para permitir que se distingan claramente sus partes más salientes y sus hendiduras o cavidades. En este sentido, el contraste de valores permite identificar la órbita ocular, la nariz, la barbilla o los pómulos.



El modelado del rostro recuerda el de una esfera resuelta con colores carne: tonos blanqueados en la zona más expuesta a la luz y marrones en la más sombreada.



Se aplica el modelado resuelto en la esfera en la volumetría del rostro, que se compone de un óvalo que representa la cabeza y un cilindro en el cuello.

Al modelado del óvalo que forma la cabeza y el del cuello, sólo hay que añadir la sombra de la cavidad ocular, la de la nariz y la de la barbilla. Todos los tonos deben fundirse entre sí sin provocar sobresaltos.

Sombrear una esfera

Cuando se pinta un retrato es mejor aplicar primero los valores de las sombras. No es gracias a las zonas iluminadas y a los realces que distinguimos al modelo, sino a las medias tintas y a las sombras.

Se empieza por el valor más oscuro y se va desarrollando una escala tonal hasta llegar a las zonas más claras.

A menudo, la cabeza presenta un degradado que recuerda el de una esfera iluminada lateralmente a la que se le añade la anomalía tonal que provoca la prominencia de la nariz y las órbitas oculares, cuya particularidad requiere un sombreado propio. Para finalizar, se consideran otras sombras proyectadas, que son pocas pero importantes: las que aparecen justo encima de los ojos, debajo de la nariz y en la base de la boca.

Pruebas con tres colores

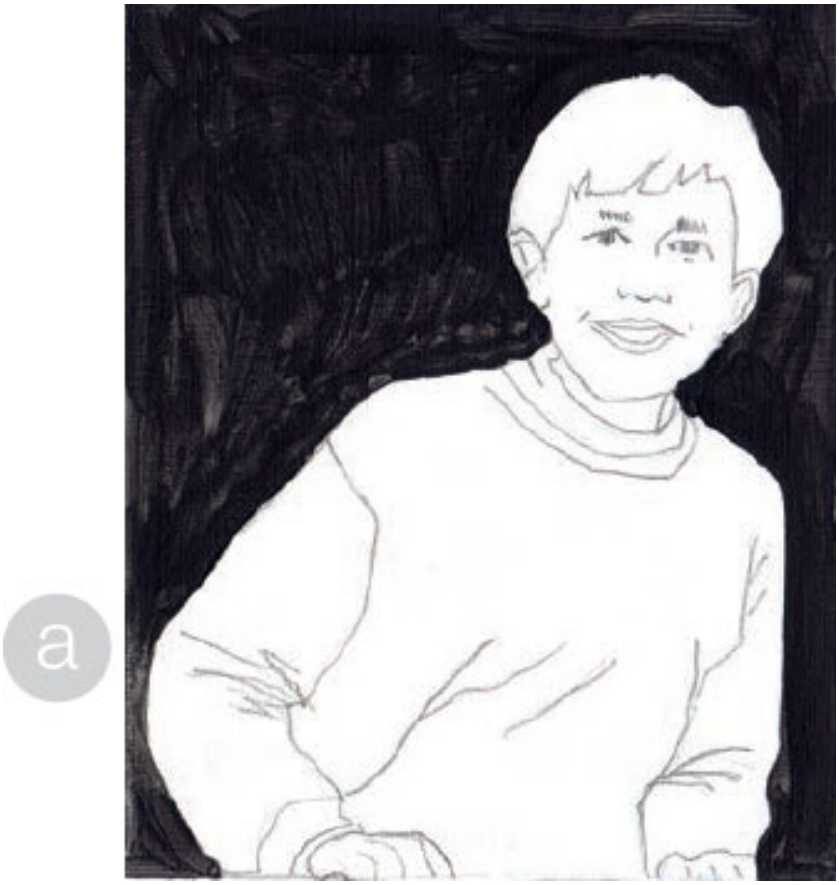
La valoración de las carnaciones de un rostro puede practicarse a modo de apunte rápido. Para ello, se toma una fotografía del álbum familiar o de una revista, y se realiza un primer encaje a lápiz sin considerar detalles como los ojos, las cejas o la boca, pues lo que interesa es la volumetría del rostro. Luego, con apenas tres tonos de color carne se definen las sombras principales, los medios tonos y las partes más iluminadas. Es mejor no aplicar las manchas de color bloqueadas, es decir, aisladas las unas de las otras, debería haber un ligero fundido o difuminado entre ellas para que ofrezcan cierta unidad y dar a entender la continuidad de la superficie de la piel.

El modelado puede resumirse con una escala de distintos tonos de piel que representan el paso de la luz a la sombra de manera progresiva, que luego se funden para formar un degradado.

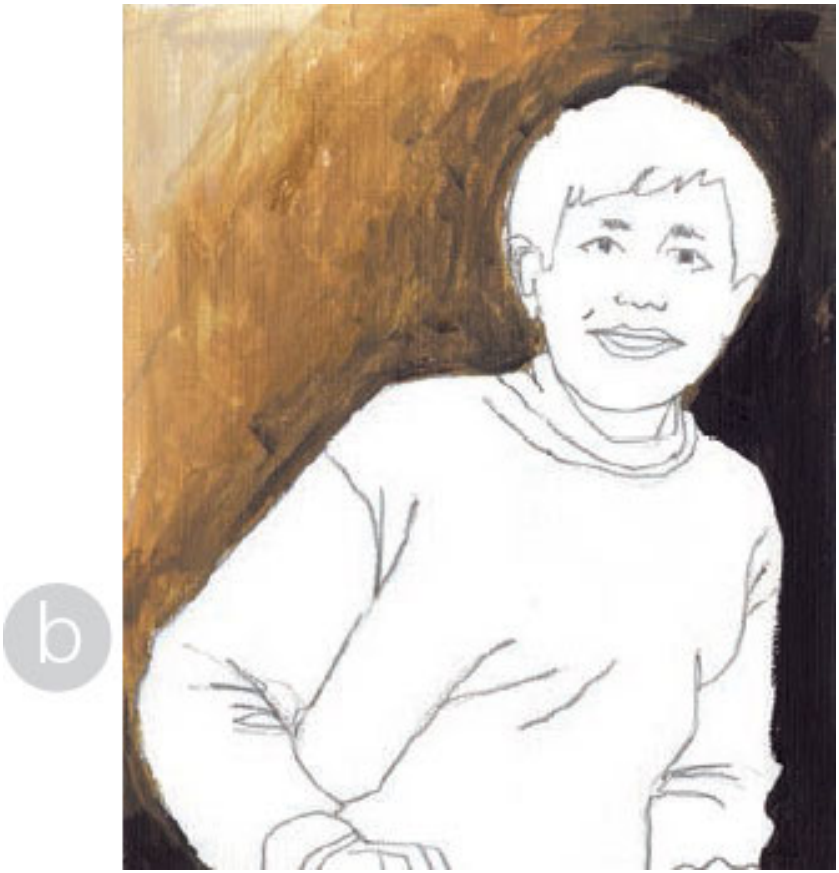
EL TEMA

El fondo del retrato

El fondo debe elegirse en función del efecto que se desee transmitir con el retrato. Se puede optar por uno sencillo y neutro, minimalista, elaborado, colorido o dramático, pero siempre procurando que el sujeto destaque, pues la persona retratada es el punto de interés principal y el fondo no puede quitarle protagonismo. Ya sea en un exterior o en un interior, con mucha o con poca luz, un fondo bien estudiado es un complemento esencial.



Un fondo completamente negro da luminosidad y realza el rostro del retratado, para que el sujeto principal domine la imagen (a).



Hay quien prefiere evitar el fondo uniforme y despliega un degradado que ofrece una ilusoria sensación de luz (b).

El sentimiento que se quiere expresar a menudo está ligado al fondo: el retrato de un individuo en el medio del campo no puede mostrar enojo, sino la sensación apacible que transmite el fondo (c).

Un fondo ambientado

A veces, se utilizan rincones de interiores para crear un fondo armonioso y explicar el ambiente en el que se desenvuelve el retratado. Conviene tener en cuenta un par de consejos si se trabaja

con un fondo historiado: hay que eliminar las distracciones, por ejemplo, se pueden pintar todos los objetos con una gama de colores muy reducida para que ninguno contraste en demasía; alejar al sujeto del fondo evita que éste perturbe la imagen, y así podrá difuminarse más fácilmente. Es preferible un fondo desenfocado y abocetado.

Los neutros y los quebrados, al ser colores atenuados y de tendencia agrisada o parda, suelen emplearse para cubrir el fondo, pues no contrastan excesivamente con la figura del retratado.

El color del fondo

Es esencial para lograr una buena relación entre el modelo y el espacio que hay detrás de él. Tanto si es claro como oscuro, de color vibrante o apagado, debe destacar la figura y hacer más atractiva su presentación. Por lo general, los mejores fondos son de tono uniforme: paredes lisas, un cielo... Los fondos neutros no compiten cromáticamente con el motivo principal: los fondos agrisados, azulados y pardos son excelentes para el retrato, sobre todo cuando forman un ligero degradado. El color debe ser de intensidad clara o media; si es demasiado oscuro puede confundirse con el cabello y, por contraste, arrojar demasiada luz sobre los valores de la carnación.

Los fondos neutros no distraen sino que realzan la calidez de la cara y el pelo.

EXPERIMENTEMOS

Autorretrato

No es fácil encontrar un modelo que se preste a posar inmóvil durante un largo periodo de tiempo. Pero siempre se puede recurrir al modelo más paciente y disponible que existe: nosotros mismos. El autorretrato ofrece la oportunidad de escudriñar nuestro propio rostro, con la ventaja de pintar algo que ya conocemos sobradamente centímetro a centímetro. Además, se convierte en una buena ocasión para acentuar algunos rasgos psicológicos que enriquezcan la representación, dado que conocemos muy bien los que queremos destacar. Antes de empezar, hay que fijar un espejo justo encima del soporte, a medio metro de distancia, de manera que el rostro se vea reflejado en él.

Tras fijar un espejo en el caballete, la artista se ha enfundado un pequeño sombrero de paja que hace más atractiva la caracterización.

1

1. Con un poco de carmín y ocre aguarrasados se cubre el fondo. Se esperan unos minutos a que se evapore la esencia de trementina y con un tierra rosa transparente se esboza la figura, como si fuera un apunte precipitado.

2

2. El punto de partida no es un dibujo sólido y bien estructurado sino que se ha logrado con trazos sueltos que se van completando con las primeras manchas de óleo. Se aplican colores tierra mezclados con verde en el fondo y variaciones de tierra rosa transparente en la figura.

3

3. Las carnaciones y el pelo se construyen a partir de una sucesión de manchas planas y yuxtapuestas. Las zonas en sombra se solucionan mezclando el color de la carnación con verde hasta conseguir un color agrisado. En el pelo intervienen el ocre, el violeta y el tierra de sombra tostada.

4

4. Durante la primera fase, se trabaja con pinceles gruesos porque permiten un manchado rápido. Después, se utiliza un pincel fino para construir los ojos e ir afianzando la forma de la cara con líneas o manchas más precisas.

5

5. El trabajo se concentra ahora en el rostro: se termina el dibujo de los ojos, la extensión de la nariz y los labios. Con tierra rosa transparente mezclado con gris y violeta se construyen las sombras de la mitad derecha de la cara.

6

6. Se incorpora azul turquesa al color de las carnaciones para representar las sombras intermedias. Éstas no deben ser demasiado contrastadas, sino fundirse con los colores adyacentes mediante un suave pincelado.

7

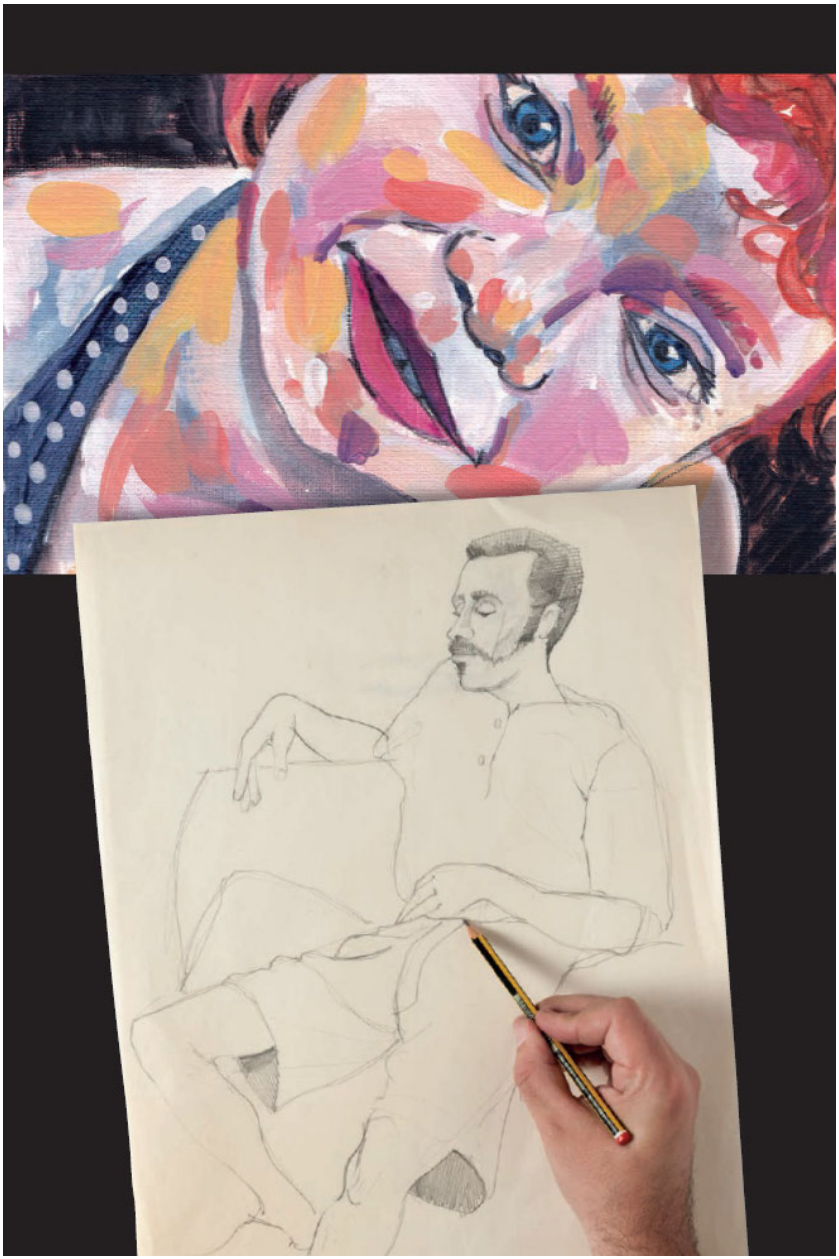
7. La mitad sombreada del rostro aparece definida con la combinación y fusión de pequeñas manchas azuladas. Se incorpora un brillo blanquecino que da más vida a la mirada, y con un ligero punteado se insinúa el bordado decorativo de la blusa.

8

8. Una vez concretado el rostro, se resuelven los elementos secundarios, por ejemplo el sombrero, construido con pinceladas curvas y apelmazadas de ocre matizado con gris y turquesa.

LA OPORTUNIDAD DE ESCUDRIÑAR NUESTRO PROPIO ROSTRO

9. Con un violeta blanqueado se termina la blusa y con distintos tonos de carnación se completan los hombros. El retrato presenta un estilo esbozado, por lo que no debe resultar extraño encontrar espacios sin cubrir, donde se vislumbra el fondo. Con un pincel fino se detallan los pendientes y con una barra de carboncillo se añaden algunos toques lineales debajo de la barbilla y en los brazos.



Cuando hablamos del retrato siempre se tiene en la mente conseguir el parecido con el rostro del personaje; sin embargo, su esencia va mucho más lejos. Un retrato no es sólo una representación, también

implica la participación del artista, de manera que éste modifica, altera y potencia algunos aspectos para conseguir que la imagen final sea mucho más atractiva. Al realizar un retrato, el artista, consciente o inconscientemente, incorpora una visión alterada de las formas, una combinación personalizada del color y una manera determinada de ejecutar las pinceladas, todo lo cual confluye en una interpretación única, que refleja el carácter y la personalidad del pintor. Hay que mostrarse receptivo y tratar de percibir las distintas posibilidades de interpretación que ofrece el modelo, y aplicarlas para mejorar la obra final.

EL TEMA

Ensayando el parecido

Para abordar el retrato de un dibujo proporcionado, es importante tener conocimientos generales sobre el rostro y los rasgos faciales, pero para conseguir el parecido, hay que fijarse también en los detalles y realizar muchos ajustes hasta que el dibujo de una cabeza anónima se convierta en el retrato de una persona individualizada. En este apartado, se ofrecen algunos consejos para capturar los rasgos que particularizan al retratado.

Los ojos y la boca son las partes más importantes del rostro; proporcionan un 80 % del parecido con el modelo.

Cuando una parte de la cabeza no encaja, lo mejor es taparla con la mano y tratar de crear una imagen mental de cómo debería ser. Luego, se descubre la zona y se realizan la modificaciones que tenemos en mente.

Cuando creemos que el dibujo está concluido, conviene ir cubriendo y destapando con la mano las partes del rostro para ver si se puede mejorar.

Las claves del parecido

Para situar bien los rasgos faciales hay que capturar su forma, y desarrollarlos de manera muy individualizada. Buscar la perfección

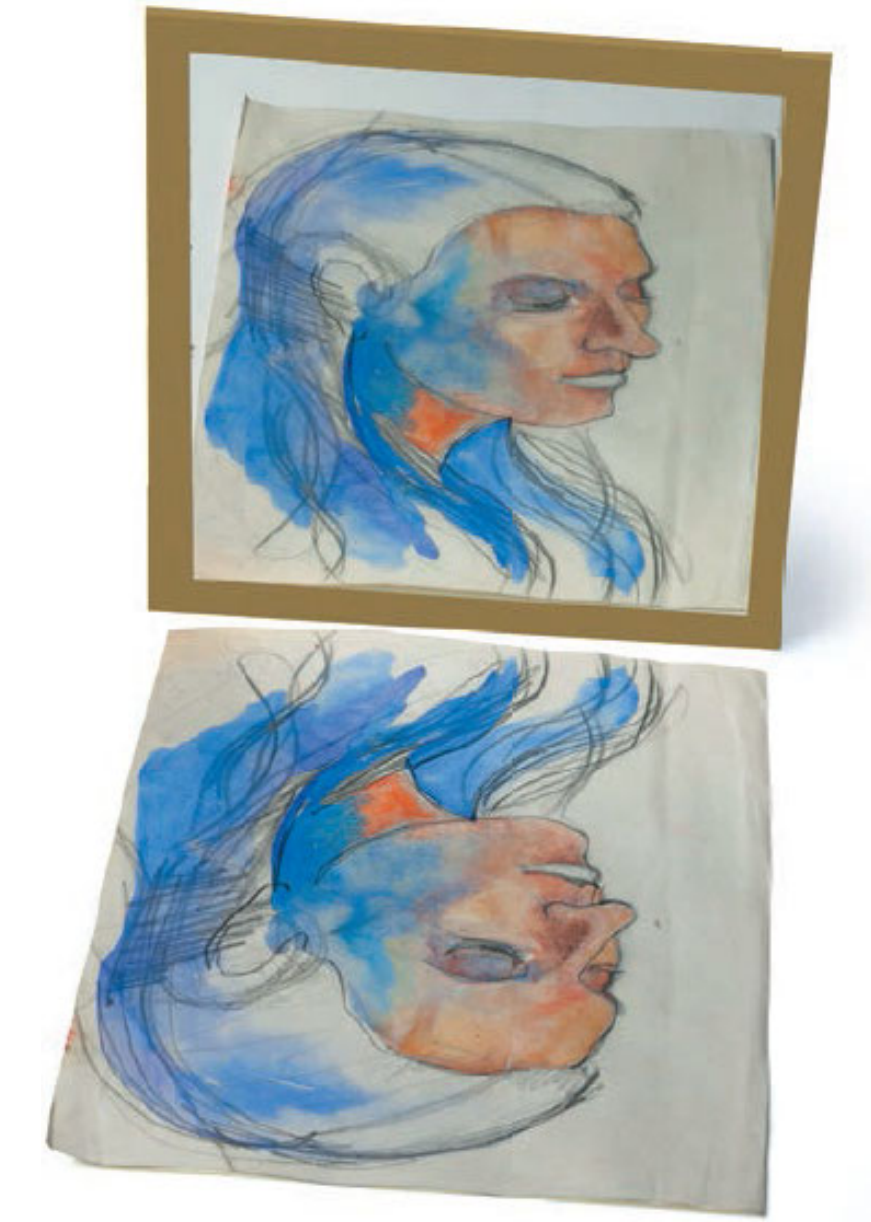
de las facciones, probar las veces que sea necesario hasta conseguir el parecido, juntando líneas y comparando constantemente las distancias para que se ajusten a las del retratado. Es un proceso lento y requiere muchas rectificaciones. El mayor parecido lo proporcionan los ojos; es importante dedicarles una atención especial, y si es preciso, subrayar su forma, tamaño y color con un pincel fino. El otro elemento clave es la boca; con sólo dibujar los ojos y la boca es posible identificar al personaje. Los demás rasgos no son determinantes.

Comprobación de errores

Existe un método para verificar el parecido con el retratado e identificar errores. Se sujeta el dibujo frente a un espejo para verlo reflejado en éste.

La inversión de la imagen proporciona una visión nueva y objetiva de las relaciones entre las partes, y el artista identifica con mayor claridad qué zonas necesitan correcciones. Otra opción es tapar con la mano la zona problemática de la cara, imaginar cómo debería ser y descubrirla para ver dónde nos hemos equivocado. El error se advierte en seguida y pueden realizarse los ajustes.

Intente pintar una cara eliminando todo referente que no sean los ojos y la boca; comprobará que con la buena resolución de estos dos elementos hay mucho ganado.



Con el reflejo del retrato frente al espejo, si el dibujo está mal proporcionado o descolocado se advertirá el error en seguida.

A LA MANERA DE…

Hans Holbein el Joven (1497-1543)

Nacido en Augsburgo (Alemania), se le conoce como uno de los grandes maestros del retrato del Renacimiento. Al principio pintó murales, obras religiosas, diseños para vidrieras, libros impresos y, ocasionalmente, retratos siguiendo un estilo gótico tardío, pero con la llegada de la Reforma Protestante, su estilo se enriqueció gracias a las nuevas aportaciones del Renacimiento italiano. En 1532, viajó a Inglaterra y permaneció allí algunos años trabajando para la corte. Sus retratos de la familia real y de la nobleza destacan por su modernidad y realismo; muchos especialistas consideran su obra retratística una de las mejores de la época por la seguridad y excepcional precisión de su pintura, por la penetración en la psicología del personaje y por la combinación de riqueza y pureza de estilo que denota.

Hans Holbein el Joven ha sido reconocido como uno de los grandes maestros retratistas del Renacimiento.

Retrato de John Poines, 1534.

Apunte de dibujo de una pintura de este personaje, pero que parece no haber sobrevivido. La obra es un excelente retrato donde toda la atención se centra en el rostro, dejando esbozados la indumentaria, la cabeza e incluso el pelo. El dibujo se ha resuelto primero con carboncillo, cretas de color ocre y siena para colorear las carnaciones, y una punta de plata para los mechones de pelo. Una línea fina e intensa realizada con tinta negra aplicada con una plumilla metálica

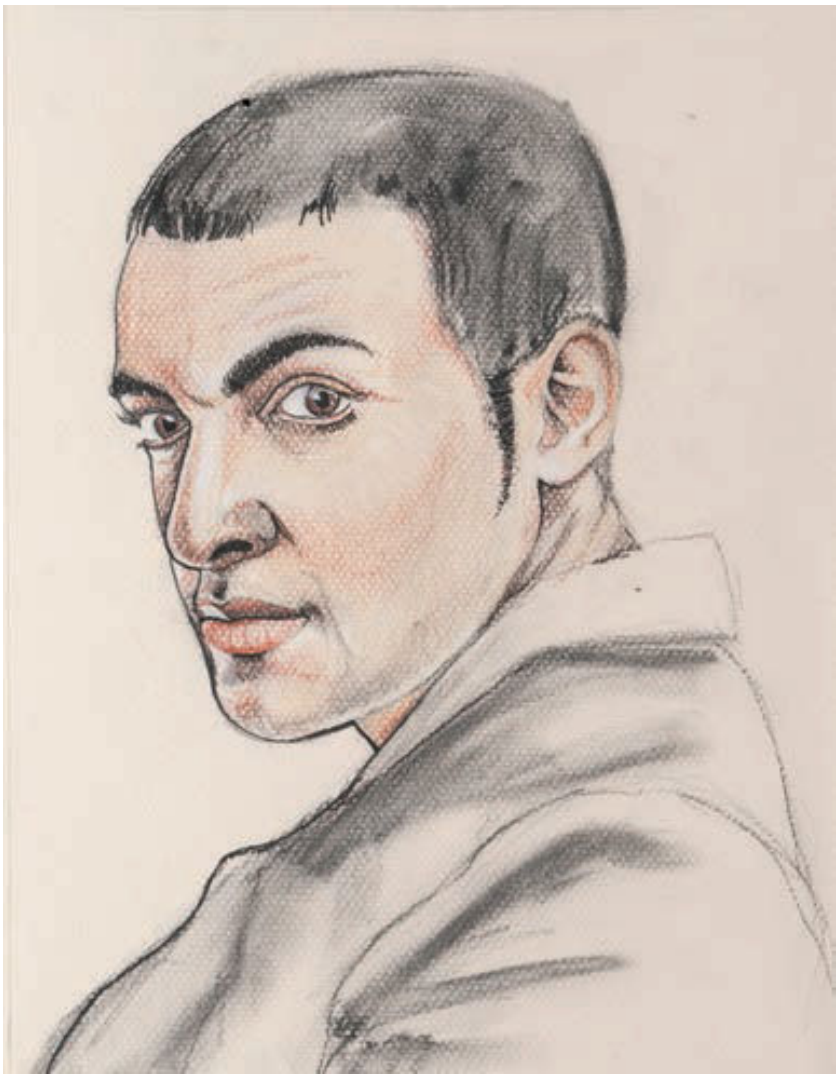
proporciona mayor definición al rostro. Probablemente, este dibujo iba a ser transferido a la tabla antes de ser pintado al óleo.

1. Con un lápiz de carbón se encaja y se dibujan los rasgos principales del personaje. El trazo debe ser extremadamente fino y realizarse con el mínimo roce de la punta; de lo contrario, no se podrá borrar ni corregir.

2. Con una barra de carbón se aplican sombreados sobre el pelo y en la vestimenta. Las carnaciones se construyen coloreando con lápices de creta de color sanguina, sepia y ocre. De nuevo, la fricción con la punta debe ser mínima.

3. Una vez completado

el modelado del rostro, al igual que hacía Holbein, se toma una plumilla metálica y se resigue el contorno de los ojos y el perfil de la cara con tinta negra.



4. El resultado es un dibujo construido con gran delicadeza. Las carnaciones están suavemente modeladas con distintos colores de creta y carboncillo, cuya forma se ha afianzado mediante una línea delgada e intensa.

EXPERIMENTEMOS

Una interpretación sintética

Retratar no significa siempre representar el personaje con el nivel máximo de detalle, también resulta interesante realizar una interpretación psicológica a partir de un dibujo minimalista, con una paleta restrictiva de colores. Este tratamiento no presenta una gran dificultad, pero sí es necesario usar la imaginación al planear los diferentes colores y formas. El siguiente trabajo combina en un mismo soporte pintura acrílica y óleo.

Se realiza un retrato colorista de este joven a partir de un dibujo muy desinhibido y una interpretación fauvista de los colores.

1

1. Se parte de una base previamente manchada con una imprimación de pintura acrílica para obtener un rápido secado. Sobre este fondo seco se encaja la figura con una barra de carboncillo, esbozando sólo las formas más destacadas.

2

2. Con el carboncillo, se termina un dibujo muy sintético. El parecido se ha obtenido a partir únicamente de estructuras geométricas simples, cuyas líneas se afianzan con un color oscuro, un tierra de sombra tostada muy aguarrasado.

3

3. Se aprovecha el color tierra de la paleta algo mezclado con azul ultramar oscuro para marcar las zonas oscuras. Se pinta el tono oscuro del gabán con la pintura muy diluida para no empapar el fondo.

4

4. Con azules densos y oscuros se pinta todo el gabán, permitiendo que en algunas zonas respire el color de fondo. De igual modo, con blanco diluido se pinta la camisa. El rostro empieza a mancharse con tonos agrisados muy cargados de blanco.

5

5. Se acentúan los colores blancos de la camisa en las zonas de máximo brillo, y después se le aplican grises suaves. Con azules muy oscuros se insinúan las arrugas de la gabardina. Por último, se varía el color del fondo con tonos cálidos.

EL TEMA

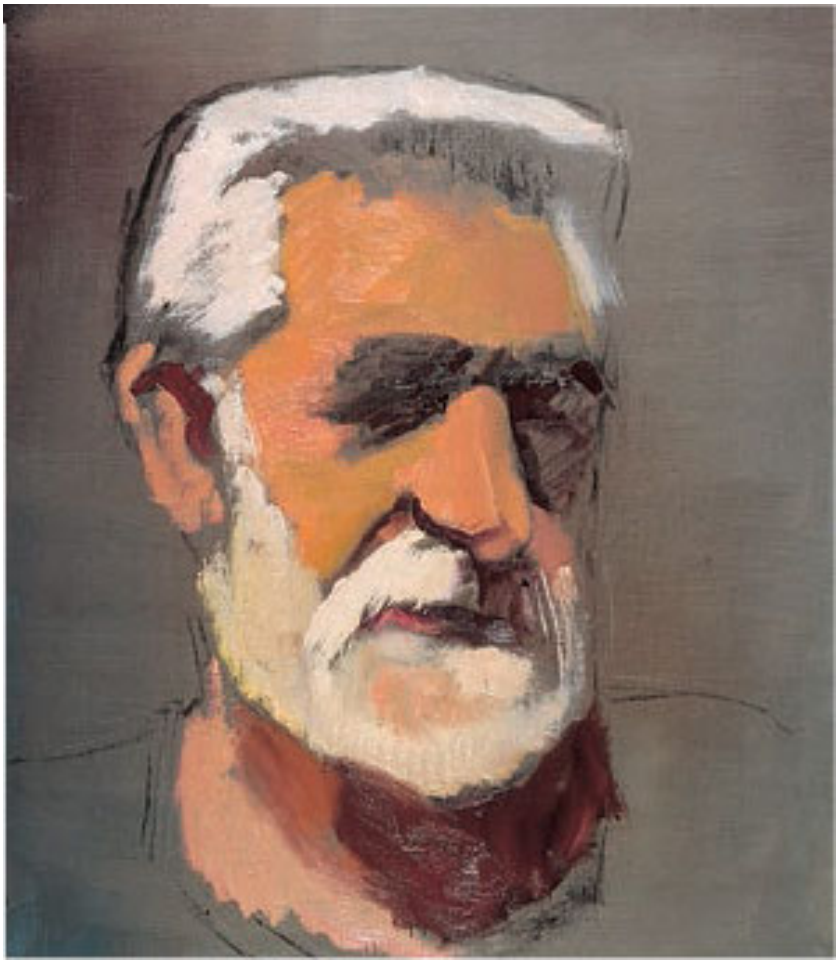
Construir las carnaciones

No existe propiamente un color carne universal, sino que las carnaciones son interpretaciones libres; sin embargo, en este apartado se facilitan algunas mezclas que suelen intervenir en la construcción de las carnaciones de un retrato. Determinados colores se consideran comunes a todo tipo de carnaciones, mientras que otros sólo intervienen para trabajar los sombreados; veamos cuáles.

Algunos de los colores más utilizados para obtener el color carne.

Se mezclan con blanco abundante y se matizan con algo de amarillo o incluso violeta.

1. La mejor escuela es la práctica. Las zonas más iluminadas se cubren con la mezcla de ocre, carmín y blanco abundante, de manera no homogénea.



2. La barba se construye con blanco roto con ocre y algo de siena. Con el siena mezclado con una punta de violeta se oscurece la sombra del cuello.

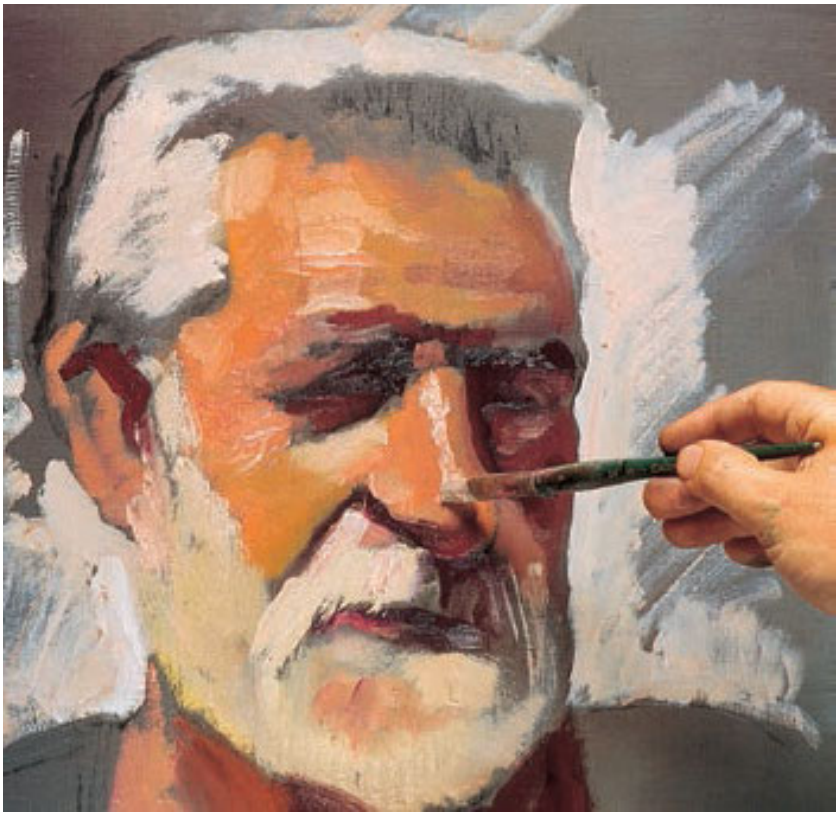
Los colores que deben utilizarse

Algunos pintores parten de una carnación básica formada por la

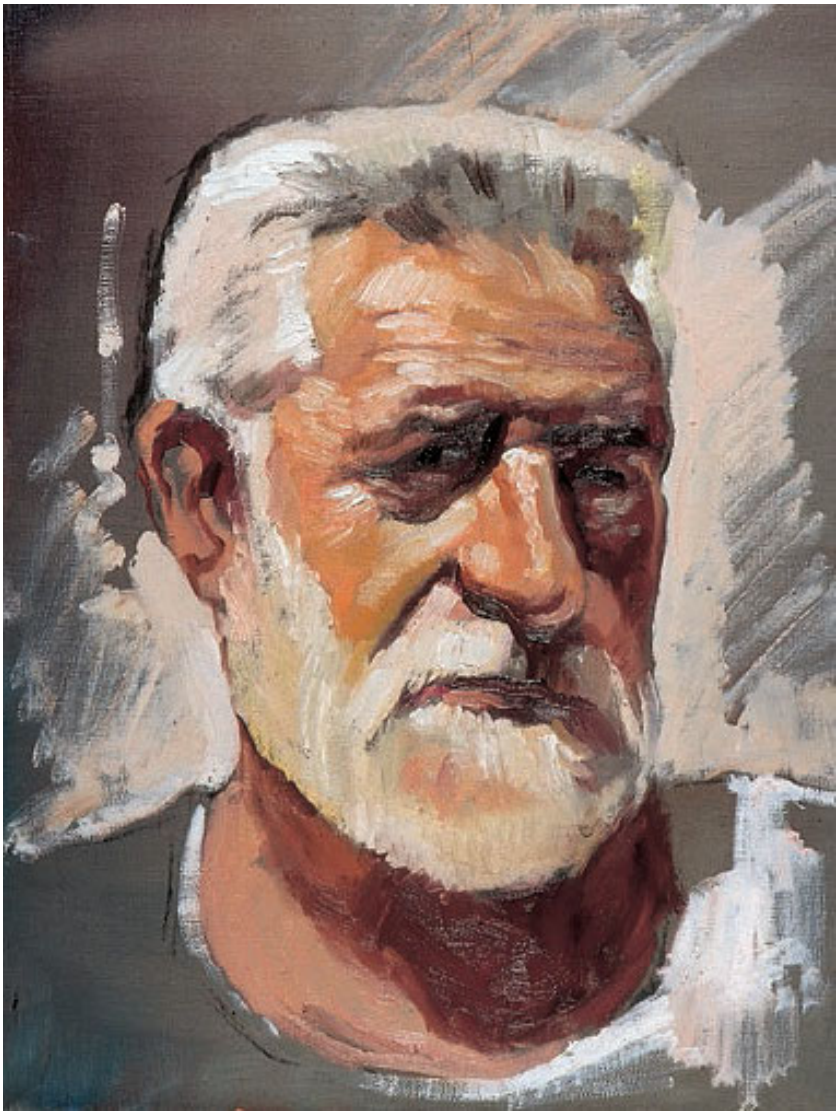
mezcla de carmín, amarillo, ocre, siena y, por supuesto, blanco. Estos colores se matizan con una punta de bermellón, carmín, amarillo o magenta (con el pretexto de dar variedad a la coloración sometida a diferentes condiciones de luz) y se aclaran sobre todo con blanco de titanio, blanco de zinc o amarillo de Nápoles. Otros prefieren combinaciones cromáticas más atrevidas, con colores muy saturados, rojos, carmines o amarillos. Lo más emocionante en pintura es experimentar, pues tenemos en nuestras manos los medios (los colores) y en la mente nuestra particular visión del tema; cada artista es libre de usar dichos medios de la manera que crea mejor.

Modo de aplicar el color

Independientemente de los colores elegidos para construir el color carne, cuando se aplica la pintura sobre el soporte hay que alternar tonalidades de manera que las pinceladas de distinto color se fundan; esto proporciona unidad y continuidad a la piel. Cuando se trabaja con colores opacos se utilizan primero colores diluidos, y conforme se añaden nuevas carnaciones y matices, se realizan aportaciones cada vez más pastosas y espesas para que den más solidez a la piel y no se mezcle en exceso con la capa de pintura anterior.



3. Con distintas tonalidades siena, más o menos blanqueadas, se pintan las sombras de los ojos. Con un ocre muy blanqueado se subrayan los principales puntos de luz y reflejos sobre el rostro.



4. La luz solar cenital provoca numerosas arrugas y pequeñas sombras que se trabajan con un pincel fino, usando carmín de garanza y tierra de sombra tostada.

GLOSARIO DE EFECTOS

El color carne

Algunos artistas poco experimentados creen que existe un color carne aplicable a todas las figuras, pero esto no es así. Si bien es cierto que algunos colores como el rosado o el ocre son habituales en las carnaciones, su elección depende de las condiciones de luz, los contrastes con el fondo y la tendencia cálida o fría que presenta la piel del modelo. Con la mezcla pueden conseguirse numerosas variaciones de color carne, según la gama cromática que utilice el artista, veamos algunas de las más recurrentes.

Para conseguir el color carne se aplica primero una base blanca y se le añade carmín y amarillo.

Para obtener una coloración más cálida y rojiza, se mezcla bermellón, ocre y blanco.

Cualquier tono de color carne se puede matizar añadiéndole ocre, y oscurecer con un poco de tierra de sombra tostada.

Cuando la piel es más rosada que morena, es preferible mezclar camín con blanco y valorarlo con un poco de violeta.

El tierra de sombra tostada y el tierra rosa transparente, mezclados con blanco, son colores que no pueden obviarse en una carnación.

He aquí una mezcla poco habitual, un color carne resultado de la mezcla de violeta claro con amarillo y blanco en abundancia.

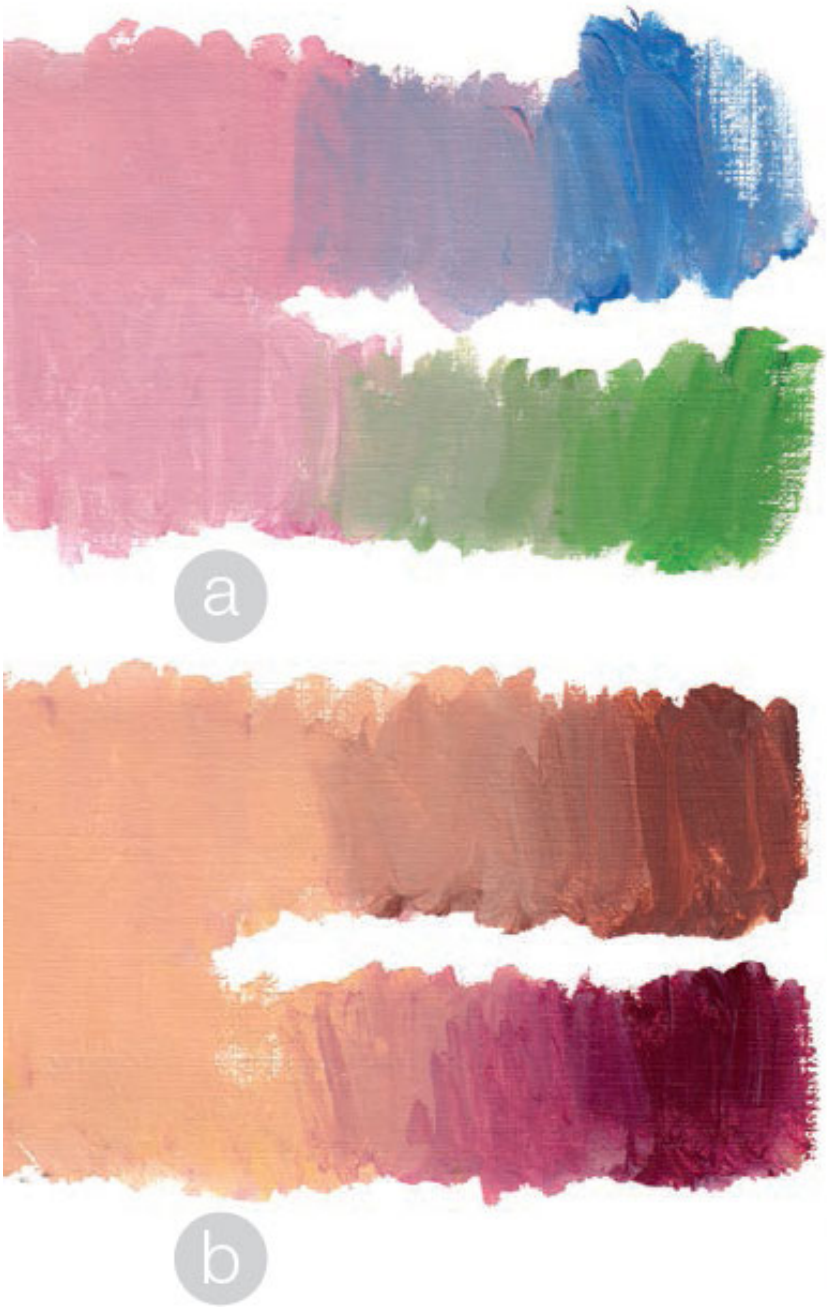
Si se desea obtener una carnación con una coloración salmón, basta con mezclar naranja y blanco, y regular su entonación final con un violeta.

La combinación de siena, tierra de sombra tostada, violeta y una punta de blanco suele reservarse para carnaciones de personas de color o muy bronceadas.

EL TEMA

El color de las sombras

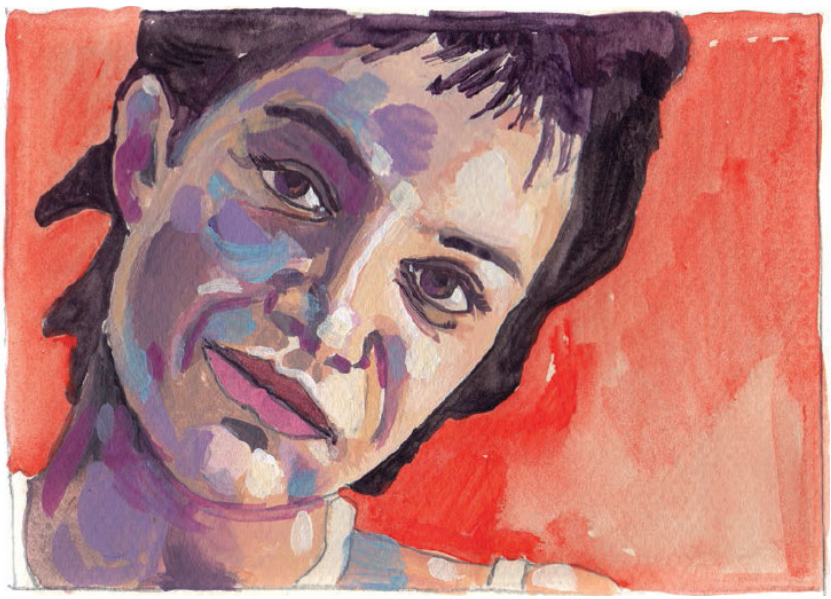
Para pintar las carnaciones de un rostro es necesario trabajar con escalas de tono o degradados que abarcan desde las partes más iluminadas, donde el color se muestra más blanqueado, hasta las más oscuras, aquellas que se hallan en sombra; se va oscureciendo la mezcla con diversos colores según el caso y la entonación del color carne. A continuación, se ofrecen diversas combinaciones de colores para oscurecer las carnaciones; todas ellas pueden servir como punto de partida para experimentar con diferentes posibilidades.



Cuando el color de la carnación presenta una tendencia rosada,

pueden utilizarse azules y verdes para construir las sombras (a).

Con un tono de piel más cálido es habitual mezclar tierra rosa transparente, siena o violeta para oscurecer el color y conseguir así las sombras (b).



Las sombras del rostro se han construido con siena, añadiendo algunos toques de azul y violeta en los tonos intermedios.

El color de las sombras

Las carnaciones de tendencia cálida suelen oscurecerse con tierra de Siena tostada o tierra rosa transparente, carmín o incluso violeta. Para construir las sombras de carnaciones que ofrecen una entonación más rosada, es preferible utilizar azul cobalto en los tonos intermedios o violeta permanente o cobalto en las zonas más oscuras; todos estos colores, incluso los azules, dan un matiz

morado a las sombras. Otra posibilidad es oscurecer la piel con colores que rodean a la figura; así, si un fondo es verde puede utilizarse ese mismo color para oscurecer las sombras de la carnación, de manera que el retrato parecerá más integrado en el fondo.

Sombras más duras

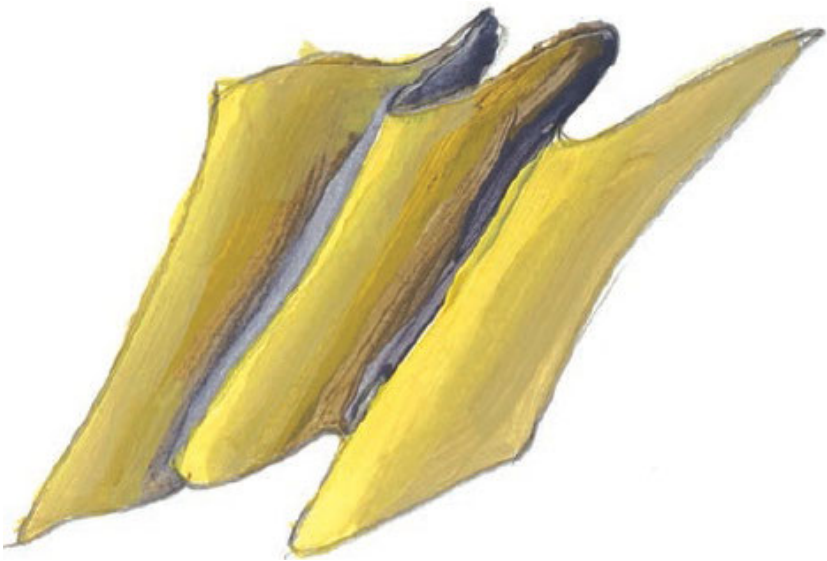
La intervención de colores oscuros como el tierra de sombra tostada, el violeta permanente, el gris de Payne o el negro depende del deseo que se tenga de contrastar e incluso dramatizar el juego luz-sombra. No hay que olvidar que el siena tostada puede oscurecerse con unos ligeros toques de azul ultramar, lo cual permite tener nuevas mezclas para obtener las zonas en sombra. Los retratos masculinos pueden marcarse con sombras contrastadas para infundirles carácter, mientras que los femeninos conviene que sean lo más claros posible. El paso gradual a las zonas oscuras se puede hacer con tierra de Siena natural y tostada, aunque sin pasarse con este último.

Los colores que rodean a la figura pueden repercutir en las sombras; así, un fondo verde provoca su aparición en la mitad sombreada de la cara.

EL TEMA

Indicaciones sobre la indumentaria

Los aspectos secundarios del retrato de medio cuerpo o de cuerpo entero conciernen a la indumentaria. La ropa no debe convertirse en un espacio donde dar rienda suelta al virtuosismo y al detalle, sino todo lo contrario, hay que tratarla con economía de medios y, si cabe, con austeridad, para potenciar los rasgos del personaje y evitar desviar la atención del verdadero centro de atención, que es la cara.



El secreto para pintar correctamente los pliegues radica en alternar las zonas de sombra y las de luz con un breve degradado, situando el color más claro en los salientes.

El sombreado es fundamental para dar un aspecto volumétrico a la indumentaria y aportar información sobre la suavidad y consistencia del tejido.

La síntesis es básica

La manera más fácil de dibujar la indumentaria de un retrato es simplificando. Se encaja a partir de formas geométricas, igual que se haría con cualquier otro objeto, sin caer en el error de tratar detalles como los micropliegues o la textura. El primer esquema debe decidir el aspecto general de la ropa, es decir, cómo se amolda al cuerpo, con un dibujo sencillo. Este encaje debe mostrar si se ajusta al cuerpo o va holgada, y los dobleces que coinciden con las articulaciones de los miembros. A partir de ahí, se puede empezar a pintar.

Pliegues y arrugas

Tras dibujar la prenda se cubre con un manchado muy generalizado, diferenciando las zonas iluminadas de las sombreadas. Hay que prestar especial atención a la variación de los colores, a cómo se aclaran u oscurecen según se trate de una zona de luz o de sombra. Las sombras aparecen en la parte inferior de los pliegues, las hendiduras, mientras que las zonas más salientes son de un color más claro. Todo esto contribuye a dar volumen al vestido y a señalar los pliegues que se producen sobre su superficie. Los contrastes entre luces y sombras también son fundamentales para destacar la solapa o el cuello de una camisa o un bolsillo. La dureza, la suavidad y el contraste con los que se definen las arrugas de una prenda de vestir aportan mucha información sobre la naturaleza del tejido con que ésta se ha confeccionado.

Uno de los aspectos más interesantes que aporta la ropa en el retrato son las posibilidades cromáticas que ofrece, pues añade interés a la representación.

La principal dificultad de representar una prenda es recrear los dobleces del tejido, que se solucionan alojando sombras en la oquedad de los pliegues.

EXPERIMENTEMOS

Retrato de cuerpo entero

Se caracteriza por ofrecer una visión completa de todo el cuerpo, de los pies a la cabeza. Existen dos maneras de retratar el modelo de cuerpo entero: con la figura de pie o bien sentada. La primera requiere un formato muy alargado, mientras que la segunda se ajusta mejor a las medidas de bastidores y telas que se sirven en el mercado. En este ejercicio al acrílico, se desarrolla una interpretación muy realista y ajustada a la imagen real de una figura sentada. Ello requiere mayor atención y detalle, un trabajo lento y certero, sobre todo en las primeras fases de encaje, y un tratamiento individualizado del rostro.

El modelo sentado es una excelente oportunidad para representar un retrato de cuerpo entero sin recurrir a formatos demasiado alargados.

1

1. Con un lápiz se intenta situar las formas principales de la figura. Se parte del óvalo que describe la cabeza y se va descendiendo por el cuerpo. El trazo es suave y se efectúa con la punta del lápiz inclinada.

2

2. La línea debe ser vivaz y ligera, y estar sujeta a continuas rectificaciones. El primer objetivo es fijar la longitud y la posición del cuerpo para centrarse luego en la cabeza, motivo principal de cualquier retrato.

3

3. La fase del dibujo es la más importante. Todo debe quedar muy bien definido antes de pintar. La cara ofrece cada vez más detalles. La mitad superior del cuerpo se resuelve con un trazado lineal muy certero mientras que las piernas aparecen todavía esbozadas.

4

4. Se van limando detalles, trabajando lenta y minuciosamente con la punta del lápiz bien afilada. Se procura que las facciones se ajusten a las de la modelo, buscando un gran parecido que luego podrá terminar de concretarse al incorporar la pintura.

5

5. Se aplican las primeras manchas de acrílico para definir las carnaciones del rostro. Conviene centrarse en lo más difícil y dejar para el final los ropajes y el fondo.

6

6. Con la mezcla de carmín, blanco y una punta de ocre amarillo se pintan las carnaciones más sonrosadas e iluminadas, mientras que el tierra de Siena tostada y el tierra de sombra tostada son más evidentes en las zonas sombreadas.

7

7. Cada tono va ocupando su zona, concretando así la distribución de la luz sobre la cara y el cuello. En las zonas limítrofes, cada color se funde ligeramente con el adyacente para favorecer el modelado.

8

8. El rápido secado de la pintura acrílica permite aplicar nuevas capas sobre las anteriores para modular el color de cada zona de la cara; con ello, se rebajan los contrastes de las sombras y se integran mejor en las zonas de luz.

9. Para completar la cabeza sólo resta pintar el pelo con la mezcla de tierra de sombra tostada y negro. Con el pincel fino se detallan las líneas de los ojos, la base de la nariz y algunas comisuras. Se emplean los mismos colores en los hombros, el escote y los brazos.

10

10. Los brazos reclaman un amplio degradado desde las zonas de luz a las de sombra. Para solucionar el chal se prepara una mezcla de rojo y magenta diluidos, y se extiende como color de base.

LA FIGURA SENTADA SE AJUSTA MEJOR A LAS MEDIDAS DE BASTIDORES Y TELAS

11

11. Una vez concluida la cabeza, el pintado del cuerpo es más rápido. Con ocre mezclado con violeta en distintas proporciones, se pinta la funda del sofá tratando de explicar las principales zonas de sombra.

12

12. Sobre la base de color ocre completamente seca se afianzan las sombras de los pliegues del sofá con una veladura violeta. Ese mismo color, matizado con rojo, se aplica en la zona más sombreada del pantalón.

13

13. En esta fase, la pintura acrílica es mucho más aguada. El

objetivo es terminar de cubrir con celeridad la indumentaria y el sofá. Sobre los pliegues la pintura se densifica para describir las sombras que contiene.

14

14. Sobre una base de acrílico seco, con la mezcla de carmín y violeta, se pinta el estampado rayado de la funda del sofá, teniendo en cuenta que el color del motivo será más oscuro si se encuentra en una zona de sombra. Con un azul muy aguado se insinúa el fondo.

15

15. Una vez resueltos el fondo, conseguido con la mezcla sobre húmedo de aguadas azules y verdes, y el plano del suelo, apenas sugerido con una aguada ocre, se da por terminado el retrato. La simplicidad y uniformidad del fondo centra toda la atención en el rostro de la modelo.

EL TEMA

El factor síntesis

El retrato de alguien no está siempre ligado a una representación naturalista, realista, que tata de describir los relieves cutáneos con una gran habilidad y perfección. Existe otro tipo de retrato, muy esbozado, suelto y sintético que con pocos trazos es capaz de captar los rasgos físicos más identificativos del modelo, su carácter y su actitud, mostrándolos de una manera esquemática y comprensible. A pesar de la economía gráfica utilizada, a cualquier espectador le resulta fácil identificar el personaje que representa.

Las sombras bloqueadas recortan con suma habilidad los rasgos del modelo gracias al contraste con las zonas claramente iluminadas y que permanecen del color del papel.

Dibujo sencillo que combina la creta negra y un rotulador donde se trata de captar la postura del modelo y sus rasgos de manera muy sintetizada.

Indicios mínimos de expresión

El retrato sintético pretende retratar al sujeto a partir de un dibujo extremadamente sencillo, muy estructurado pero con economía de detalles. Para conseguirlo, hay que buscar en el modelo los indicios mínimos de expresión. Es decir, para que el parecido funcione el dibujo debe destacar, sobre todo, dos o tres elementos característicos imprescindibles de su fisionomía que lo hacen especialmente reconocible por encima de los demás, que pueden obviarse o incluso eludirse. Puede decirse que el retrato sintético elude un tratamiento naturalista en beneficio de una representación conceptual.

Una pintura expresiva

Un retrato sintético no puede pintarse del mismo modo que uno académico o convencional, tanto los colores como el tratamiento de las pinceladas deben ser acordes al estilo del retrato.

La interpretación expresionista y la fauvista, cuyas aplicaciones de color son planas, extensivas, desenfadadas y de vivos contrastes, son las que más se ajustan a este tipo de retratos.

El color suele mostrarse poco ajustado a la realidad, presentar aplicaciones toscas y premeditadamente torpes para completar el dibujo con pinceladas desenfadadas y dinámicas.

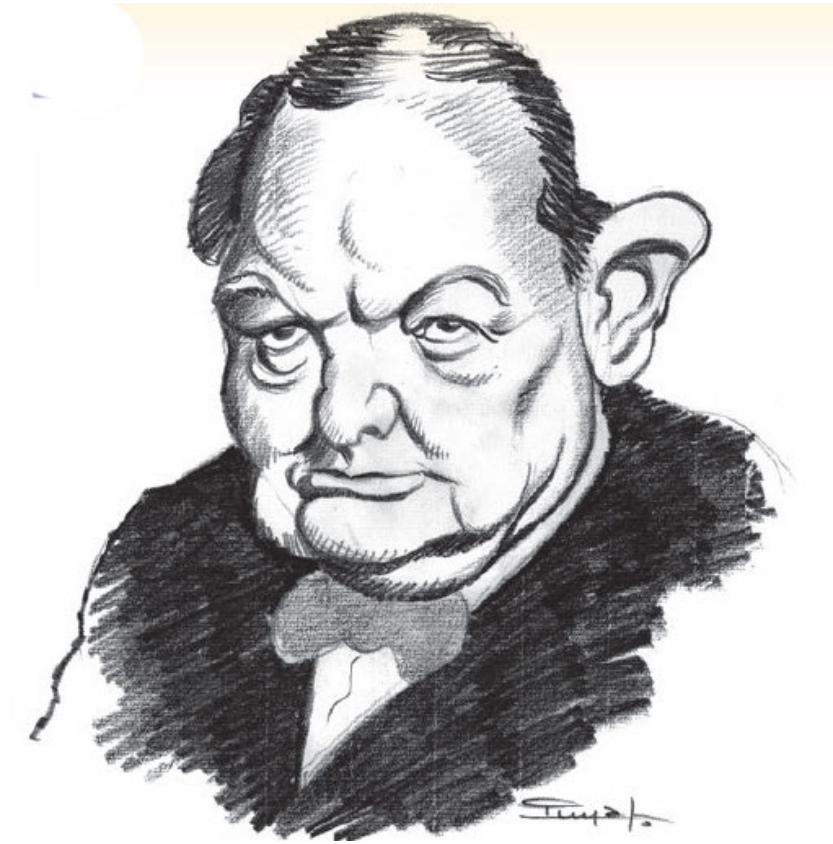
Una interpretación sintética de un retrato permite luego un tratamiento pictórico muy libre con un estilo mucho más actual.

El fauvismo es un estilo que se adapta muy bien a un tratamiento esbozado y poco detallado; en él, el rastro de la pincelada y el uso de colores poco naturalistas cobra una gran importancia.

EL TEMA

Apoyarse en la caricatura

La caricatura es una técnica de dibujo que aspira a solucionar el parecido de la persona retratada destacando o distorsionando sus rasgos, aumentando desmedidamente sus bondades o sus defectos. La apariencia del retrato en conjunto es la del modelo, pero los componentes se hallan premeditadamente alterados.



Las caricaturas se basan, principalmente, en un proceso de reducción y exageración fisionómica de los componentes del rostro.

En este personaje se le da gran relevancia a los ojos, a sus pestañas y al tamaño de los labios para conseguir mayor feminidad, todo ello acompañado de un lunar muy característico.

¿Cómo se hace una caricatura?

La caricatura se basa, principalmente, en el proceso de reducción y exageración fisionómica de los componentes del rostro; y el efecto satírico que de ello se deriva tiene su origen en el placer que produce el contraste entre lo real y lo inverosímil, entre el parecido y la equivalencia.

En todos los rostros se esconde una caricatura, sólo hay que descubrir en ellos sus rasgos más característicos y tratar de exagerarlos. Aquello que percibimos como un buen parecido en una caricatura, o incluso en un retrato, no tiene por qué ser una réplica de nada visto, sino la abstracción de un modelo real.

Atención a los rasgos psicológicos

La deformación que produce la caricatura no sólo acentúa los rasgos físicos de determinado personaje sino también los psicológicos. Esto significa que una buena caricatura no se conforma con representar el aspecto físico sino que se aventura a plasmar el temperamento y el carácter: individuos nerviosos, crueles, calculadores, orgullosos, siniestros, tímidos, etc. Hay que buscar aquello que los psicólogos llaman “indicios mínimos de expresión”, lo cual requiere estar muy atento a la realidad física y sociológica del modelo. Cualquier dato relevante sobre su personalidad debe ser tenido en cuenta y condicionar el desarrollo final de la caricatura. Sólo se es un buen retratista si se penetra en el espíritu del modelo.

Caricaturizar significa fijarse en el rasgo facial más característico del personaje y darle mayor relevancia de la que tiene en realidad; en este caso, el autor refuerza el retrato con una nariz sobredimensionada.

Muchas caricaturas ofrecen interpretaciones muy llamativas, que potencian el efecto plástico y decorativo, pero nunca hay que perder la relación de semblanza con el modelo real.

EXPERIMENTEMOS

Retrato en interior con claroscuro

El claroscuro es una técnica muy empleada cuando el personaje retratado aparece iluminado por una única fuente de luz cercana, que incluso puede localizarse en el interior de la escena. Estas condiciones lumínicas proporcionan fuertes contrastes entre luces y sombras, subrayando el relieve del rostro, al que infunden mayor expresión y carácter. Esto implica un modelado más brusco de las carnaciones y la incorporación de brillos y realces en las partes más prominentes de la cara.

El fondo oscuro contribuye a subrayar la atmósfera, casi tenebrista, de la escena.

El modelo aparece sentado frente a una mesilla en una actitud pensativa. La lamparilla es la única fuente de luz que ilumina la escena, provocando por ello fuertes contrastes.

1

1. Con un lápiz HB se realiza el boceto preliminar. Se trata de encajar las formas principales que, poco a poco, se van ajustando al modelo. El trazo debe ser suave para poder borrarlo cuantas veces sea necesario.

2

2. Toda la atención se centra ahora en la cabeza, hay que fijarse en los detalles para conseguir el parecido. El resto del cuerpo y los objetos que hay sobre la mesa se resuelven de manera más sencilla. Conviene destinar el tiempo que sea necesario en esta fase de dibujo porque es la parte más importante de la obra.

3

3. Con pintura acrílica de color azul ultramar mezclada con una punta de negro se extiende por toda la superficie una capa aguada. Se espera apenas unos minutos hasta que el fondo esté seco.

4

4. Con óleo se va construyendo la carnación de la cara a partir de manchas de color contiguas, que van rellenando los espacios del rostro como si se tratara de un rompecabezas. Cada mancha se funde ligeramente con su contigua.

5

5. Se incorpora tierra de Siena tostada en los tonos medios y, mezclado con violeta, en las sombras más oscuras. A partir del fondo azul de tono medio el ejercicio progresa gracias al realce de luz.

6

6. Con un tierra de sombra tostada mezclado con violeta se pintan las primeras manchas oscuras en el pelo y las sombras del cuello de la camisa. Acto seguido, con la mezcla de distintos valores de color carne se esboza la mano, recortando con finas líneas oscuras el contorno de los dedos.

7

7. Se modela el brazo con distintos tonos de ocre, siena y violeta. Sobre el codo se hace más evidente la proximidad de la luz, por lo que la carnación es más cálida y blanqueada.

8

8. Se cubre el fondo con óleo denso y espeso: azul cian blanqueado entorno a la lámpara, azul cobalto alrededor de la figura y ultramar mezclado con un poco de negro en la mitad derecha del cuadro. Todos estos valores se unen formando un degradado.

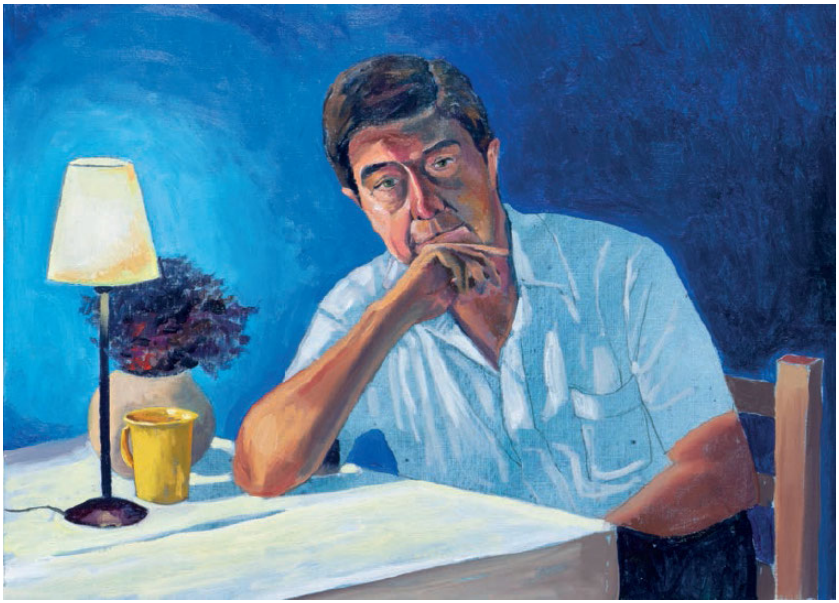
UN ROSTRO CON MAYOR EXPRESIÓN Y CARÁCTER

9. Con blanco algo manchado de amarillo y naranja se pinta la fuente de luz: la pantalla de la lámpara. El resto de objetos se resuelve con un par o tres de tonos distintos, que se completan con fuertes realces de luz sobre su superficie.

10

10. Los objetos de la mesa, trabajados de manera muy realista, ofrecen un interesante contrapunto al rostro de la figura, que aparece muy bien modelado y presenta un fuerte contraste entre la mitad iluminada y la sombreada.

11



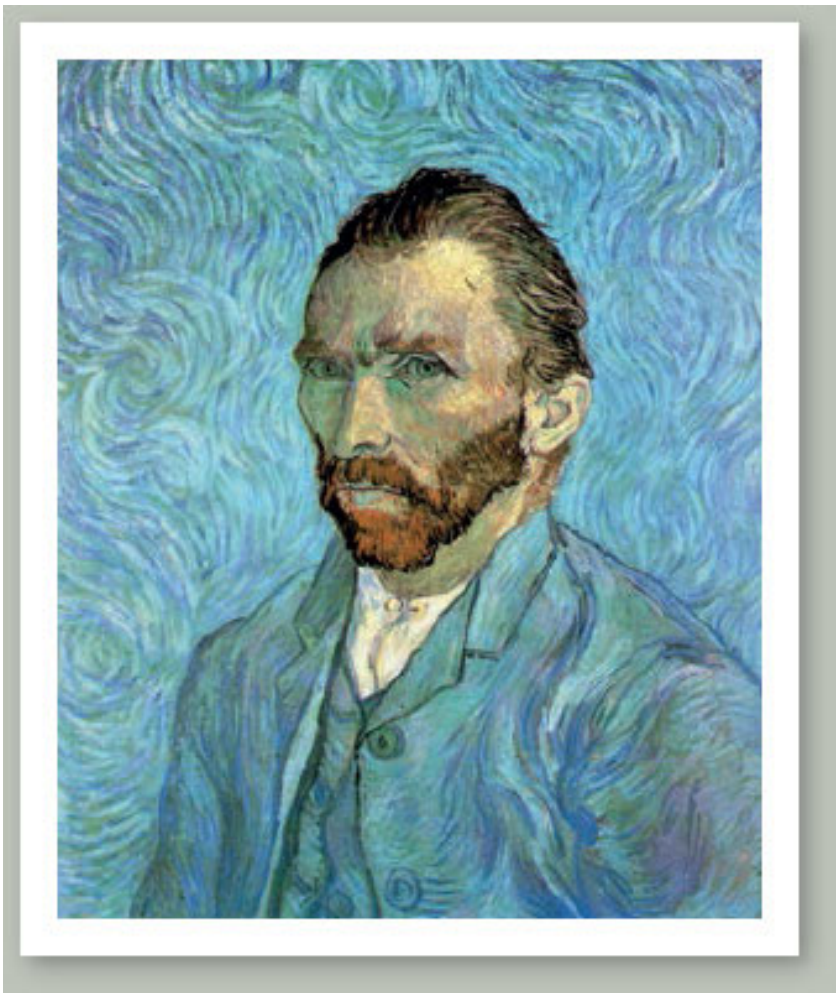
11. El resto del cuadro se termina de manera esbozada. En la camisa sólo se pincelan las zonas donde aparecen realces de luz, dejando que respire el azul del fondo. Con un blanco y gris aguarrasados se pinta el mantel, pero se reserva un espacio para las sombras que proyectan los objetos y el brazo.

A LA MANERA DE…

Vincent van Gogh (1853-1890)

Existen muy pocas fotografías de Vincent van Gogh. Su fisonomía característica se conoce por medio de sus autorretratos.

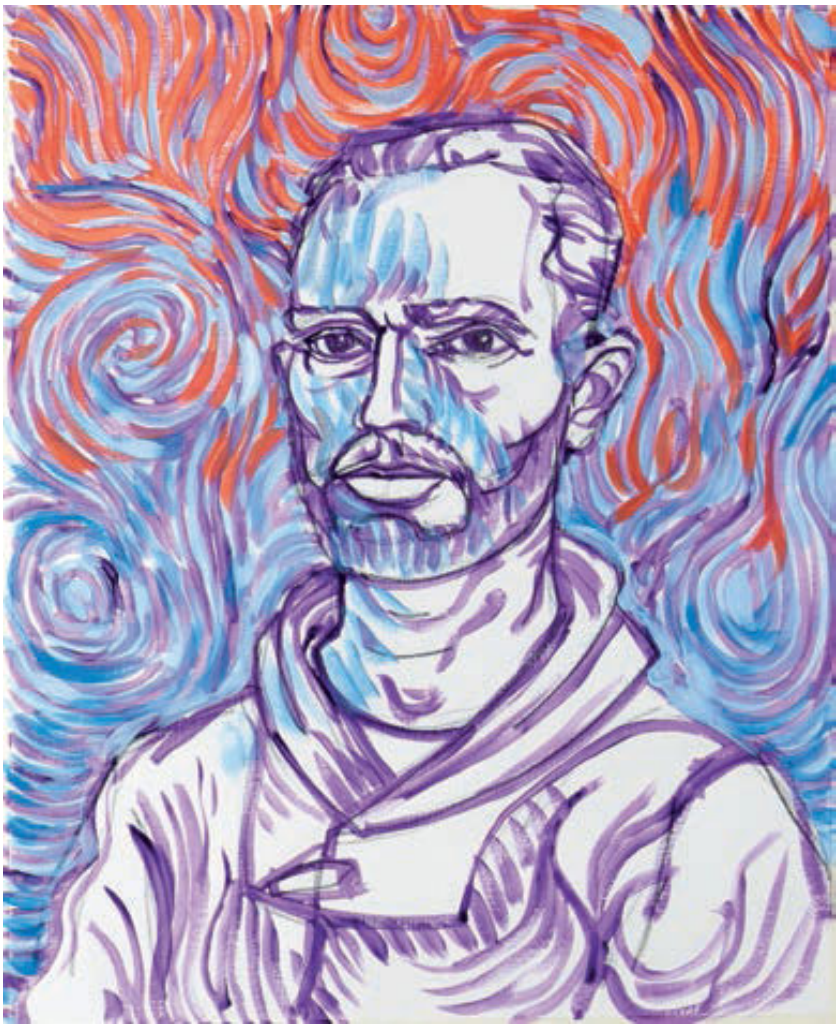
Considerado uno de los grandes maestros de la pintura y precursor de la pintura del siglo XX, especialmente entre los expresionistas y los fauvistas, su obra se caracterizó por su particular uso del color y por la simbiosis entre la línea y la mancha, así como por la incorporación de un trazado intenso. Junto con Rembrandt, es uno de los más prolíficos autorretratistas de la historia del arte, protagonista indiscutible de numerosas y variadas versiones sujetas a muchas interpretaciones y distintos estados de ánimo.



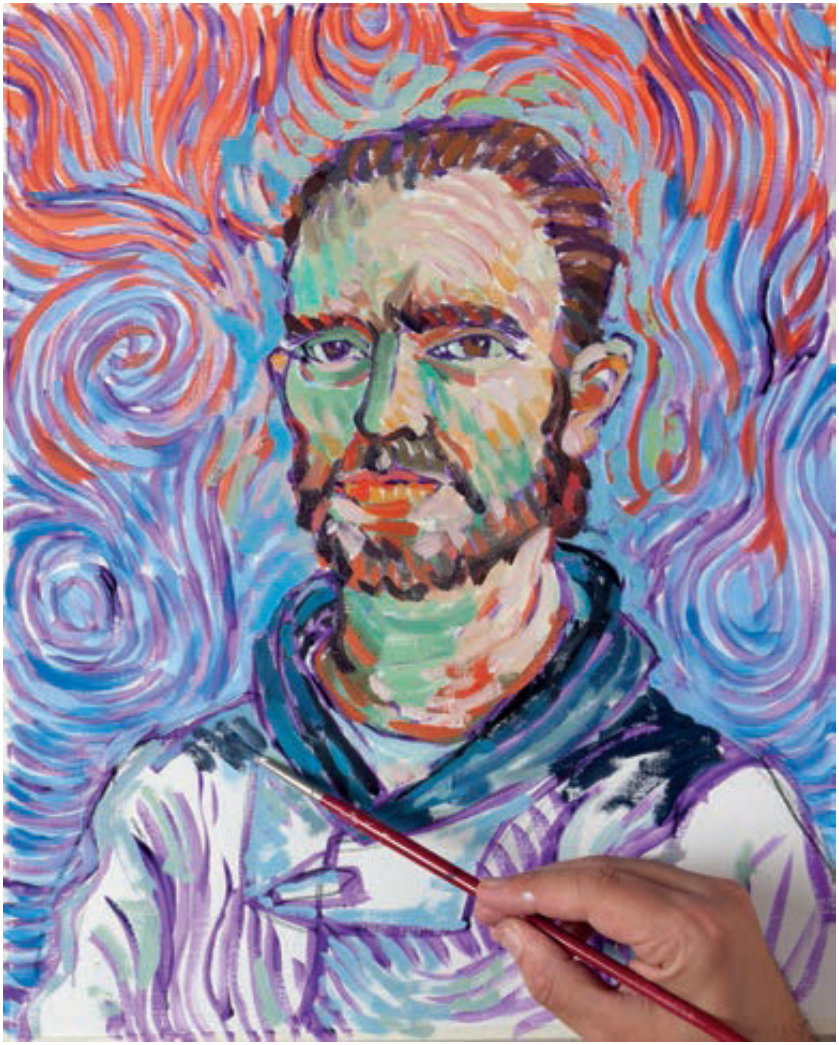
Retrato del artista, 1887.

El artista produjo unos treinta autorretratos en apenas cinco años, siendo este que se muestra una de las versiones más conocidas. La mirada fija, intimidante y penetrante del artista se dirige hacia el espectador y le transmite su fuerza y su carácter; la pincelada ondulante y el movimiento espiral y agitado que adquiere en el fondo sugieren el ritmo problemático de sus pensamientos atormentados. Los colores de las carnaciones abarcan desde el amarillo de Nápoles en las zonas más iluminadas hasta un verde compuesto en las sombreadas, sin duda para que armonicen mejor con el azul que inunda el fondo.

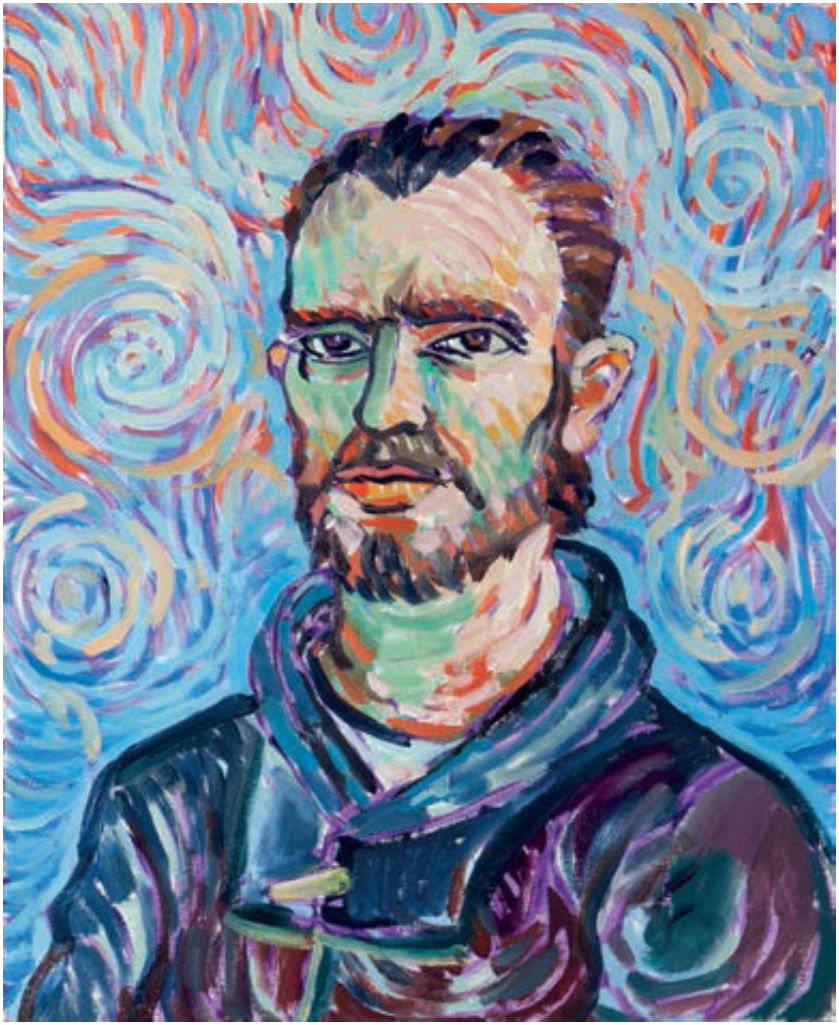
1. En el retrato de este individuo con barba se utilizan los recursos expresivos desarrollados por Van Gogh. Sobre un dibujo previo a lápiz se subraya el contorno y se llena el fondo de espirales con acrílico violeta; este medio asegura un secado rápido.



2. Se extiende una primera coloración sobre el fondo, alternando rojo de cadmio, azul cobalto y azul cian blanqueado. La pintura está diluida y las pinceladas son largas y serpenteantes.



3. Con óleo espeso se pinta la cara a la manera de Van Gogh: colores rosados y amarillentos en la zona iluminada y verde compuesto en las sombras. Se aplican mediante pinceladas cortas que se superponen unas a otras.



4. Se completa el fondo con nuevas pinceladas, esta vez más espesas. Con una línea oscura se subraya el contorno de los ojos, la nariz y la boca. Por último, se cubre el vestido alternando pinceladas de color violeta, siena y azul de Prusia que se mezclan de manera irregular.

“¿Quién podría, sin realizar un gran estudio previo, expresar rostros allí donde la boca, el mentón, los ojos, las mejillas y la frente se unen en la risa o en las lágrimas? Por ello, hay que aprenderlo en la naturaleza, buscando los aspectos más fugitivos de las cosas y los que hacen imaginar al espectador más de lo que ve.”

León Battista Alberti

Los tres libros de pintura, 1435

MINIGUÍAS PARRAMÓN

Manual del buen retratista

El retrato es una acción casi mágica por medio de la cual el artista establece una sorprendente relación de semejanza entre un conjunto de pinceladas y trazos, más o menos acertados, y un personaje real; se convierte así en una metáfora visual capaz de capturar sus rasgos externos e internos más característicos, aquellos que lo distinguen de las demás personas. Si bien es cierto que la representación del retrato se considera una de las disciplinas más difíciles, porque requiere un avanzado nivel de dibujo y una mirada muy crítica, también lo es que existen algunas estrategias que facilitan la comprensión de la técnica. Este libro contiene todas las indicaciones necesarias para dibujar y pintar el retrato apoyándose en numerosos recursos, ejemplos y ejercicios muy clarificadores.

ESTUDIO DE LA CABEZA Y EL ROSTRO

COMPOSICIÓN Y ENCUADRE

REPRESENTACIÓN E INTERPRETACIÓN

ISBN: 978-84-342-4041-4

www.parramon.com